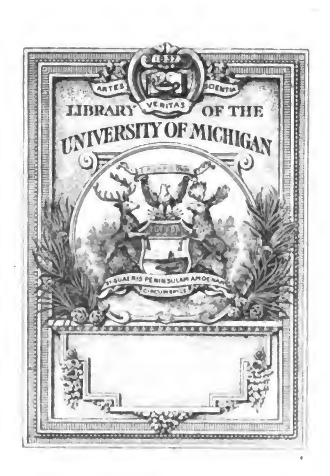


Mitteilungen des Deutschen archaeologischen Instituts, ...

Deutsches Archäologisches Institut. Römische Abteilung


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXIII.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XXIII.



ROM
LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
1908

INHALT

ZERSTREUTE FRAGMENTE ROEMISCHER RELIEFS.

(Tafel I-III).

2. Zum Florentiner Wanderer.

Unter den antiken Reliefs der Uffizien zu Florenz ragt die Darstellung eines bärtigen Mannes, der in bäurischer Tracht mit Brodsack, Trinkflasche, breitkrämpigem Filzhut und Knotenstock auf Felsen sitzt und aufmerksam nach oben blickt ([1]), durch ihren derben, grosszügigen Realismus eigenartig hervor, so eigenartig, dass Dütschke sich in seiner Beschreibung der zerstreuten Bildwerke in Oberitalien (III S. 225) verleiten liess, die ganze Arbeit für modern zu erklären.

Ich habe dem in meinem Florentiner Führer (no. 122) widersprochen, musste aber andrerseits betonen, die Darstellung sei unmöglich vollständig und jegliche Vermutung über den einstigen Zusammenhang und seine Bedeutung müssig. Inzwischen haben mich zufällige Funde weitergeführt; die Annahme, dass das Relief aus einer grösseren Composition stamme, hat sich bewahrheitet, und auch über deren Bedeutung lässt sich Einiges erraten. Jedenfalls wird man angesichts des künstlerischen Wertes ihrer Teile den Nachweis der Zusammengehörigkeit nicht für verlorene Mühe halten, und schliesslich besteht die Hoffnung, dass zukünftige Grabungen weiteren Zuwachs und grössere Klarheit bringen werden.

Das Florentiner Relief stammt aus Rom; in der Villa Medici ist es von dem Maler Le Brun gezeichnet worden — zwei dieser Zeichnungen hat Montfaucon im Supplement zu seiner *An-*

([1]) Taf. I rechts nach einem Gypsabguss.

tiquité expliquée (III p. 24 Taf. VI 2 und 4) abgebildet ([1]) — und ebendort erwähnt es Winckelmann ([2]). Dann kam es mit der ganzen mediceischen Sammlung nach Florenz.

Bei einem Besuch im « Auditorium des Maecenas » wurde meine Aufmerksamkeit durch zwei Fragmente eines Hochreliefs gefesselt, die mir die grösste stilistische Verwandtschaft mit dem Florentiner Relief zu haben schienen. Besonders auffallend war diese Verwandtschaft in der eigentümlichen Wiedergabe der Gewandung; auch hier handelte es sich um sitzende männliche Figuren etwa derselben Grösse, und von Aeusserlichkeiten liessen sich zunächst die Strümpfe und reichverschnürten Sandalen der erhaltenen Füsse mit denen des Florentiner Reliefs vergleichen ([3]). Allmählich stellte sich nicht nur heraus, dass die Stücke alle in dem gleichen feinkörnigen weissen Marmor gearbeitet sind, es liessen sich auch noch gewisse Einzelheiten in der technischen Ausführung und in der Zurichtung der Basen und des Hintergrundes vergleichen — kurz, ich wage es jetzt mit voller Bestimmtheit auszusprechen, dass diese Fragmente und, was sich dann weiter hinzufinden liess — das Resultat zeigen unsere Tafeln —, mit dem Florentiner Relief einst eine grosse Composition gebildet haben. Ich wurde bei dem Herausfinden der Fragmente aus den wirren Haufen im Auditorium des Maecen auf das Tatkräftigste unterstützt von dem scultore Dardano Bernardini, der sich auch die Zusammensetzung der Fragmente, nachdem sie auf Veranlassung des Prof. Gatti in das städtische Antiquarium überführt waren, angelegen sein liess. Es ist mir eine Freude, dem unermüdlichen,

([1]) Eine der beiden Abbildungen wiederholt S. Reinach im *Répertoire de la statuaire*, II, 2 S. 554 Nr. 7, ohne die Uebereinstimmung mit dem Relief zu bemerken.

([2]) Denkmale III 9, 1: « In der Villa Medici sieht man gleichfalls, in halb erhobener Arbeit, einen cynischen Philosophen mit dem Brodsak an der linken Seite und mit einem Stoke in der Hand. Wenn auch diese Figur den Diogenes vorstellen sollte, so müsste er in seinen jüngeren Jahren abgebildet sein, in der Zeit, wo er ganz die Lebensart eines Philosophen führte; welches noch mehr aus der Flasche erhellet, die am Sake befestigt ist, und die er wegwarf, als er sah, wie ein junger Mensch seine flache Hand gleich einer Schale oder Muschel formte, um damit zum Trinken Wasser zu schöpfen ».

([3]) S. die Abbildung.

geschickten Alten hier meinen besondern Dank auszusprechen. Die zusammengefügten und zum Teil ergänzten Stücke haben nun in dem fünften Raum des neuen Museums auf dem Celio in einer Reihe



Fig. 1.

mit einem Abguss des Florentiner Reliefs eine würdige Aufstellung gefunden, für die wir der Direction ebenso, wie für die Erlaubnis der Publikation, verpflichtet sind.

Das Florentiner Relief (Taf. I rechts) ist im Ganzen 0,923 m. hoch, 0,99 m. breit und 0,25 m. tief. Das Relief ist, mit Rück-

wand gemessen, 0,295 m., die Basis 0,085 m. hoch. Ergänzt ist die rechte Seite des Hintergrundes und des unteren Randes, die Nase, der äussere Rand des Hutes und Teile des Gewandes.

Das auf derselben Tafel links abgebildete Fragment hat folgende Masse: H. 0,64 m., Br. 0,76 m., T. unten ohne die Bosse 0,25 m., H. des Reliefs mit Rückwand 0,31 m. H. der Basis 0,08 m. Es ist zusammengesetzt aus sieben Fragmenten. Die Darstellung war der des Florentiner Reliefs sehr ähnlich, doch hat sich nur der Unterkörper erhalten; der r. Fuss ist sehr hoch aufgestellt; die L. liegt halb in den Mantel gewickelt und nach innen geöffnet auf dem l. Oberschenkel. Es fehlt ausser dem Oberkörper der l. Fuss und der Zipfel des sackartigen Mantelbausches rechts unten. Rechts hat sich an der Basis Anschlussfläche erhalten, und zwar ist die Nebenseite etwas nach aussen geneigt: auch ist zu bemerken, dass diese Ecke hinten im Durchschnitt einen spitzen Winkel bildet. Am rechten Ende der Vorderseite der Basis bemerken wir die Hälfte einer Bosse, an der Rückseite unten einen niedrigen rauhen Vorstoss (H. 0,02 m.).

Die Composition muss noch einen Sitzenden enthalten haben, der in Massen und Haltung mit dem eben beschriebenen fast vollständig übereinstimmt. Erhalten ist von dieser Figur nur ein Stück aus der Mitte des Körpers mit der Linken, wie dort, auf dem Oberschenkel und ein Stück der Schultern. Bernardini hat beide Fragmente mittels eines Abgusses des schon beschriebenen Fragmentes zu einer kopflosen Figur ergänzt, die 0,93 m. an Höhe und 0,31 m. an Tiefe misst (Taf. II rechts).

Neben diesem Fragment steht eine nach links gewendete Kuh. Sie ist aus fünfzehn Teilen zusammengesetzt, und nur an wenigen Stellen brauchte man mit Gyps zu flicken. Ergänzt ist natürlich die Säule unter dem Bauch. Das Tier ist hinten 0,78 m. hoch. Die Basis hat hinten eine Breite von 1,04 m., vorne von 0,99 m.; die beiden Nebenseiten convergieren nach vorne; ihre Höhe misst links 0,11 m., rechts 0,07 m., ihre Tiefe 0,26-0.27 m., die des Reliefs 0,32 m. An der Vorderseite und der linken Nebenseite ist in der Mitte je eine runde Bosse stehen gelassen; an der Rückseite unten wieder der niedrige Vorstoss.

Dieser Kuh entspricht ein nach rechts gewendeter Stier (Taf. III). Von ihm haben sich neun Fragmente gefunden; er-

gänzt sind vor Allem Kopf, Hals und Beine (natürlich auch die Stütze). Von der Basis ist gerade die Mitte mit einer runden Bosse erhalten. Die Masse entsprechen denen der Kuh (H. der Basis 0,09 m.) (1).

Endlich bleibt noch das Fragment eines Mannes, der nach rechts auf einem sorgfältig behauenen Würfel mit eingeschweiften Seiten und vorspringender Oberfläche sitzt; es ist aus drei Stücken



Fig. 2.

zusammengekommen. H. 0,75 m., Br. 0,66 m., T. der Basis unten rechts 0,25 m., H. der Basis 0,065 m., H. des Reliefs mit Rückwand 0,28 m. Links ist Anschlussfläche; die linke Seite der

(1) Ich will nicht unerwähnt lassen, dass sich auch in Madrid unter den Antiken der Königlichen Sammlung Kuh und Stier in Hochrelief befinden, die Kuh ebenfalls nach links, der Stier nach rechts gewendet, beide in den Massen und der Art der Arbeit den römischen merkwürdig ähnlich; sie stammen aus San Ildefonso, also wahrscheinlich aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden und aus Rom (Hübner, Die ant. Bildw. in Madrid Nr. 335 u. 336; vgl. S. 12 ff). Unsere Abbildung des Stieres nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1698.

Platte stieg nicht senkrecht empor, sondern war etwas nach aussen geneigt; im Durchschnitt ergiebt die Ecke links unten an der Rückseite, wo sie einzig noch messbar ist, einen Winkel, der etwas kleiner als ein rechter ist. Rechts oben ist ein Stück Reliefgrund erhalten, das in derselben eigentümlichen Art behandelt ist, wie der Grund des Florentiner Reliefs. An der Rückseite unten wieder ein niedriger rauher Vorstoss von 0,02 m. Höhe. Der Dargestellte trägt ein gegürtetes Untergewand und einen Mantel, der auf der rechten Schulter geknüpft ist; beide Gewandstücke sind aus feinerem Stoff, als die der erst beschriebenen Fragmente.

Darin, wie in der Art des Sitzes — dort roher Felsen, hier behauener Stein — giebt sich angenscheinlich ein bewusst durchgeführter Gegensatz zwischen den beiden Seiten der Composition zu erkennen: rechts sitzen Vertreter des Landvolkes, links Bewohner der Stadt. Dabei ist hervorzuheben, dass wir an den Figuren nichts von römischem Costüm bemerken. Wegen der Strümpfe vergleiche man die Statue eines Jünglings aus Tralles (Archaeol. Anzeiger 1902 S. 104; *Monuments Piot* 1903 Pl. IV), für Sandalen und Strümpfe die des Sisyphos I in Delphi (*Bull. de corr. hell.* 1899 Pl. 24; *Fouilles de Delphes* Pl. LXV).

Die Anwesenheit der Tiere — *bos mas* und *bos femina* — legt den Gedanken nahe, dass in der Mitte ein Opfer vorbereitet wurde; aber wir dürfen nicht übersehen, dass den Tieren jeglicher Schmuck fehlt, wie er zum officiellen Opferritual gehörte.

Aus den angegebenen Massen ergiebt sich, dass die Figuren nicht alle gleich gross sind. Der links Sitzende entspricht in der Grösse dem Florentiner Wanderer, die Andern sind grösser. Das Befremdende dieser Massunterschiede löst sich, sobald wir die Figuren in einen Giebel versetzen, in dem notgedrungen die Figuren nach den Ecken hin kleiner werden müssen als in der Mitte. Damit erklärt sich denn auch das Aufwärtsblicken des Mannes auf dem Florentiner Relief. Wenn der obere Rand dieser Platte jetzt wagerecht zugeschnitten ist, so besagt das nichts gegen unsere Annahme; das Stück ist schon vor Jahrhunderten zugerichtet und ergänzt worden. Sehr wohl aber stimmt dazu der eigentümlich unregelmäs-

sige Schnitt der Nebenseiten, soweit er sich feststellen liess. Man verschiente dadurch gewissermassen die einzelnen Teile an einer so exponierten Stelle. Der Giebel muss erhebliche Dimensionen gehabt haben, denn zwischen den Tieren können wir eine Gruppe von stehenden Menschen annehmen, und zwischen der Florentiner und der nächsten Figur ist augenscheinlich noch eine Gestalt einzusetzen, da der Grössenunterschied zwischen beiden zu auffallend ist; auch fehlen die Eckfiguren. Desto begieriger müssen wir sein, zu erfahren, ob sich nicht das Gebäude bestimmen lässt, das solch ein ansehnlicher Giebel krönte.

Die römischen Fragmente konnte ich mit Hülfe des alten Custoden im Auditorium des Maecen in einem der Verzeichnisse neugefundener Antiken im *Bullettino comunale* identificieren. In dem Jahrgang von 1886 werden auf S. 421 f. unter IV 1 folgende Fragmente beschrieben: *Due frammenti di grande altorilievo: l'uno di questi rappresentante la metà inferiore di personaggio militare* (zu dieser Bezeichnung wird die Sandale Anlass gegeben haben), *seduta; l'altro la metà superiore di altro personaggio militare, acefala, parimente seduta. Appartengono evidentemente ad un grande rilievo storico (marmo greco; alto il primo* m. 0,64, *il secondo* m. 0,74)... *Provengono da scavi fatti in via Labicana; furono acquistati dalla Commissione. Si conservano nell'Odeo* (eben dem Auditorium des Maecenas) (1).

Ausserdem erfahren wir unter Nr. 6, dass die Commissione weitere 61 *frammenti di statue e sculture diverse*, die ebenfalls von der via Labicana stammen, erworben habe, und dass auch diese im Auditorium aufbewahrt werden.

Wir können den Ort dieses Fundes genau bestimmen. In dem nächsten Jahrgang des Bullettino berichtet C. L. Visconti auf

(1) Nach dem Bullettino « *sembra appartenere allo stesso rilievo anche il frammento seguente* », das so beschrieben wird: « *Parte di figura di Citaredo in profilo, con lunga tunica manicata, in atto di suonare la lira, che porta appesa dinanzi. Vi rimane, oltre il braccio, parte del petto e parte della lira (marmo greco; alto* m. 0,42) ». Ich habe dies Fragment im Auditorium aufgefunden, halte aber seine Zugehörigkeit zu dem Relief für ausgeschlossen. Der Stil ist ganz verschieden, und zudem hat das Fragment, da die Lyra auf beiden Seiten ausgearbeitet ist, augenscheinlich zu einer Rundfigur gehört.

S. 132: « *Nella occasione dei grandi lavori per nuove costruzioni, che si fanno lungo la parte interna della via Labicana, sotto gli avanzi delle terme di Tito, alla distanza di circa 100 metri dalla chiesa dei ss. Pietro e Marcellino, la nostra Commissione per cura del suo ispettore sig. Giacomo Marsuzi, aveva avvertito la esistenza di uno di que' muri edificati nei passati secoli a forza di rottami di antiche sculture*; *ed avea già fatto acquisto di alcuni oggetti provenienti da quel luogo* ».

Aus dem weiteren Bericht ergeben sich als besonders bezeichnende Funde der neuen Nachforschungen fünf Köpfe der Isis, ein Kopf des Sarapis und ein Kopf einer aegyptischen Prinzessin (*Bull. com.* 1897 S. 118 Taf. VIII; vgl. ebenda S. 136 Anm. 3), d. h. Funde, die uns mit Bestimmtheit auf das Heiligtum der Isis weisen, das dieser Region den Namen gegeben hat ([1]). Im Einklang mit dem Bericht Viscontis setzt Lanciani auf dem 30. Blatt seiner Forma Urbis Romae die Fundstelle gleich nördlich über dem östlichen Teil der Via Labicana an.

An jenem Ort muss also vor Jahrhunderten auch das Florentiner Relief zu Tage gekommen sein; wir erfahren über reichliche Sculpturenfunde in eben jener Gegend aus den Memorie des P. S. Bartoli 1 (bei Fea, Miscellanea I S. CCXXII) ([2]).

Man hat diese Funde mit dem Forum des Stadtpräfecten Petronius Maximus in Zusammenhang gebracht und angenommen, der Bau sei etwa nach dem Erdbeben vom Jahre 442 n. Chr. mit allerlei zusammengeraubten Kunstwerken ausgestattet worden. Es lässt sich gewiss nicht läugnen, dass auch unser Giebel nach dem Wenigen, was wir von seiner Darstellung erraten können, für das Eingangstor eines Forums wohl zu passen scheint; aber man müsste eben auch hier annehmen, dass die Giebelfiguren ehemals zur Ausstattung eines anderen Forums gehört hätten, denn es bedarf keines weiteren Beweises, dass diese Sculpturen nicht im 5. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet sind.

([1]) Vgl. Jordan-Hülsen, Topographie I 3 S. 304 f.

([2]) Man vergleiche auch die verschiedenen Angaben auf dem citierten Blatt von Lancianis FUR, doch handelt es sich hier in den meisten Fällen nur um die erteilten Licenzen für Ausgrabungen, von denen man nicht weiss, ob sie jemals ausgeführt wurden.

Nicht weit entfernt lag das *templum Isidis*, auf das wir schon durch die neuen Funde gewiesen wurden ([1]). Zunächst stösst uns auch da eine chronologische Schwierigkeit auf. Wir erfahren durch das bekannte Relief aus dem Grab der Haterier, dass ein Heiligtum der Isis an jener Stelle bereits gegen Ende des 2. Jahrhunderts bestand. Andrerseits wissen wir, dass der Cult der aegyptischen Gottheiten innerhalb des Pomeriums erst unter Caracalla officiell gestattet wurde ([2]). Deshalb werden wir kaum annehmen dürfen, Isis habe vor dieser Zeit hier einen grossen, prächtig ausgestatteten Tempel besessen. Die Sculpturen unseres Giebels aber stammen zweifellos aus einer Zeit vor der Regierung des Caracalla. Und das ist nicht die einzige Schwierigkeit: Kuh und Stier mögen irgend eine Beziehung zu Isis und Sarapis gehabt haben; was aber sollen die zuschauenden Stadtleute und Bauern und ihre absichtliche Gegenüberstellung?

So werden wir wieder auf das Forum des Petronius gewiesen, ohne zu sicheren Schlüssen zu kommen, und es bleibt am Ende nur die Hoffnung, diese Fragen einst durch spätere Grabungen und Funde erledigt zu sehen.

Ich sagte: die Fragmente stammen zweifellos aus der Zeit vor Caracalla. Lässt sich ihre Zeit näher bestimmen? In meinem « Führer » habe ich das Florentiner Relief für die Copie eines hellenistischen Werkes erklärt. Nachdem sich herausgestellt hat, dass es aus einem Giebel stammt, kann diese Ansicht nicht mehr für wahrscheinlich gelten. Die Römer haben Giebelgruppen geraubt, aber gewiss nicht copieren lassen, und für hellenistische Originale wird die gesammelten Fragmente Niemand halten wollen. Wenn wir also annehmen müssen, der Giebel sei die Schöpfung eines Bildhauers der Kaiserzeit gewesen, so werden wir doch daran festhalten, dass dieser Künstler sich durchaus an hellenistische Vorbilder angelehnt habe, wenigstens in den menschlichen Figuren, während die Tiere durch einen einfacheren, nüchterneren

([1]) Lanciani setzt in dieser Gegend noch den *ludus magnus* und frageweise die *porta Querquetulana* an. Ueber die Lage des *ludus* vgl. Jordan-Hülsen a. a. O. S. 299 Anm. 36, über die jener *porta* Jordan. I 1 S. 225 ff.

([2]) Gilbert, Geschichte u. Topographie d. St. Rom III S. 110 ff.; Wissowa, Cultus der Römer S. 292 ff.

Stil dagegen abstechen. Jenes Anlehnen an hellenistische Art erinnert uns an die Resultate unserer Untersuchung über die zerstreuten Reste der Gigantomachie (1905 S. 121 ff.). Wenn wir diese zum Vergleich heranziehen, so kann kein Zweifel bleiben, dass wir die Giebelfragmente früher datieren müssen; auch vergleiche man die derberen Tierbilder auf trajanischen Reliefs, besonders die Opfertiere auf den Schranken der Rostra. Am ehesten wird die Regierungszeit des Titus oder Domitian in Frage kommen.

W. Amelung.

NACHTRAEGLICHE BEMERKUNGEN ZUM ALEXANDERMOSAIK

Nach dem Erscheinen der « Bemerkungen zum Alexandermosaik » in dieser Zeitschrift 1907 S. 25 sind mir noch einige Beobachtungen eingefallen oder mitgeteilt worden, die ich, namentlich zur Berücksichtigung für die in Aussicht gestellte grosse Publikation in den Denkmälern der Malerei, vorlegen möchte.

Die Frage ob das Mosaik in Pompei angefertigt sei oder nicht, glaubte ich aufgrund der Missverständnisse, der Restaurierungen und Ergänzungen zu Gunsten der Adler'schen Hypothese entscheiden zu können. Einen weiteren sehr gewichtigen Grund dafür, dass das Mosaik ausserhalb gekauft und dann nach Pompei geschafft wurde, gab mir H. Winnefeld an die Hand. Man versteht nämlich absolut nicht, warum im Falle der Herstellung in Pompei und zwar in dem dafür bestimmten Zimmer der casa del Fauno, der Künstler sich nicht so eingerichtet hat, dass das Mosaik wirklich in der Grösse passte. Denn der graubraune breite Streifen, der zwischen die äussere Einfassung und den unteren Rand des Schlachtfeldes geschoben ist, kann doch unmöglich aus künstlerischen Rücksichten hier angebracht sein. Also war das Mosaik in der Höhe für das Zimmer nicht geeignet und wurde in schmuckloser Weise vergrössert; höchstens könnte man noch annehmen, dass auch der untere Rand so erheblich beschädigt war, wie der obere, und in radikaler Weise durch den grossen Streifen ausgebessert wurde. Auch dann würde man zur Annahme der Herstellung ausserhalb Pompeis gelangen.

Auf Seite 31 des genannten Aufsatzes hatte ich geschrieben « unerklärlich ist ein dunkler Fleck hinter der Hand des Fahnenträgers; am ersten möglich erschien mir bei längerer Beobachtung, dass es ein griechischer Helm sei, wie der des Griechen, der von

vorn gesehen links vor des Darius rechter Hand erscheint. Dann würde also noch weiter rechts, als Körte annimmt, ein Grieche vorgedrungen sein und damit die ganze Auffassung der Komposition vielleicht eine andere werden ». Ich glaube, dass für die in diesem Satz aufgestellte Behauptung jetzt eine neue Stütze angeführt werden kann. G. Körte hatte auf S. 8 seines Aufsatzes (in dieser Zeitschrift 1907) sehr richtig festgestellt, dass die Wut des Angriffs drei makedonische Ritter über den König hinaus fortgerissen hat. « Helm und wehenden Busch des einen bemerken wir gleich rechts von Alexanders Pferd; sein Gesicht, das leider zerstört ist, war fast in Vorderansicht dargestellt: er warf einen schnellen Blick im Vorwärtsjagen auf die Gruppe im Vordergrund des Bildes, ebenso wie sein schwergerüsteter Genosse rechts neben dem Perser mit dem gezückten Schwert; von dem dritten, noch etwas weiter rechts, wird nur der Helm sichtbar ». Nun ist über dem linken Arm des Wagenlenkers, von dem Bogenende des Darius überschnitten, deutlich, und wie mir scheint, unbestreitbar, der Helmbusch eines weiteren makedonischen Reiters zu erkennen, von dem man sonst nichts weiter sieht (1). Wenn also hier ein Makedone war, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass auch noch weiter rechts ein Makedone, wie ich ihn in dem dunklen Fleck vermutet habe, gewesen ist, und wenn das stimmt, ist überhaupt die ganze Komposition des Mosaiks bisher nicht richtig verstanden worden.

Als einen erheblichen Fehler gegen die historische Treue in der Wiedergabe des Details bezeichnet Körte S. 14, dass der Künstler « den Persern die lange makedonische Lanze gegeben hat, ohne Zweifel gegen die historische Wahrheit, denn soweit wir zu erkennen vermögen, führten sie in Wirklichkeit einen oder zwei stärkere. aber kürzere Spiesse, die zum Fern- wie zum Nahekampf gebraucht wurden. Einen solchen hat nur der abgesessene Reiter im Vordergrunde, wohl nur deshalb, weil die lange Lanze an dieser Stelle ebenso störend gewirkt hätte, wie bei den fliehenden gut und eindrucksvoll ». Also der Künstler kannte zwar die

(1) Diese Beobachtung wurde von Herrn stud. phil. Odensass bei der Interpretation des Mosaiks in den archäologischen Uebungen zu Greifswald gemacht.

persische Bewaffnung, hätte aber aus Rücksicht auf die Wirkung der eiligen Flucht der Perser diese mit makedonischen Lanzen ausgestattet, so dass er jeden antiken Beschauer damit in die Irre führte. Furtwängler hat, wie ich dem Aufsatz von Körte entnehme, die bis in das geringste Detail gehende historische Treue des in dem Mosaik kopierten Gemäldes gerühmt, Körte lässt das Mosaik nicht als Dokument für Tracht und Bewaffnung der Alexanderzeit gelten. Aber von den in Frage stehenden langen Lanzen abgesehen, ist dem Künstler nur der Irrtum untergelaufen, dass ein persischer Reiter ein grades zweischneidiges Schwert führt, statt eines krummen Säbels, wie ein solcher auf der rechten, der persischen, Seite auch am Boden liegt, und weiter, dass « weder der König, noch einer der Reiter den charakteristischen persischen Ueberwurf mit Aermeln, den *κάνδυς* » trägt und « nur ein Reiter einen Panzer, während die schwere Rüstung der persischen Reiterei ausdrücklich hervorgehoben wird ». Von der persischen Reiterei sieht man doch überhaupt nichts, ausser den zwei Köpfen hinter dem sogenannten Oxathres, zu deren einem das erwähnte grade Schwert gehört, alle übrigen Perser rechts und links vom Wagen des Königs gehören zu dessen nächster Umgebung, und es führt von ihnen kaum einer eine Waffe, sie beteiligen sich am eigentlichen Kampf überhaupt nicht und werden sich daher haben tragen können, wie sie wollten. Und wenn man gegenüber dem fehlenden *κάνδυς* allein einmal erwägt, wie unglaublich genau der persische Königswagen dargestellt ist, an dem nichts auszusetzen ist, so wird man dem Künstler doch wohl eine genaue Wiedergabe und eine bessere Kenntnis der persischen Gewohnheiten nicht absprechen können, als sie uns aufgrund unserer persönlichen Ueberlieferung beschieden ist. Daher glaube ich, dass die langen Lanzen auch Makedonenlanzen sind, und die sie trugen, Makedonen, und hierfür führe ich eben den Helmbusch und den Kopf hinter dem Standartenträger an. Warum hat denn der einzige deutlich sichtbare und sicher zur persischen Reiterei gehörende Perser nicht die den vermeintlichen Persern eignende lange Lanze, sondern das kurze Schwert?

Darius ist in der höchsten Gefahr, umzingelt zu werden. König Alexander hat eine Schwadron von makedonischen Reitern detachirt, um eine Umgehung zu machen, während er zugleich in

der Front angreift. Das Gemälde schildert uns den Augenblick, wo die umgehende Abteilung einschwenkt, um über die Perser herzufallen. Dies Manöver deutet, wie ich glaube, sogar der Künstler an, indem er die Lanzen ganz rechts anders stellt, als die anderen. So ist Darius von zwei Seiten aufs höchste bedroht, und seine Lage kann überhaupt nicht kritischer sein. Es ist gewiss nicht allein der Tod des sogenannten Oxathres, der die beiden Perser des Gefolges im Hintergrunde zu so lebhaften Gestikulationen mit den Händen veranlasst, sondern ebenso sehr die Gefährdung ihrer Sicherheit von der Flanke her, und es scheint mir völlig sicher, dass das Streben des Wagens und der umgebenden Perser schräg aus dem Bilde auf den Beschauer zu, ebenfalls nur aus der beabsichtigten Situation heraus entwickelt ist, denn es ist die einzige Richtung, nach der der König Darius überhaupt noch fliehen kann.

Wenn die hier über die Komposition des Mosaiks vorgetragene Ansicht das Richtige trifft, ist zu überlegen, ob wir dem Mosaik nicht auch als historischem Denkmal eine besondere Bedeutung zuerkennen müssen. Denn das dargestellte Umgehungsmanöver nur aus künstlerischen Motiven vorgetragen sehen zu wollen, scheint mir unmöglich. Es muss in der Schlacht, wie ich meine, in der von Issos, eine Schwenkung berühmt gewesen sein, die ein Detachement des grossen Königs machte, um Darius in die höchste Gefahr zu bringen — so wie aus unseren grossen Kriegen einzelne Waffentaten noch heute in aller Munde sind und charakteristisch dargestellt werden. Es wird schwerlich eine Legende sein, die der Künstler hier bildlich wiedergab, sondern wirklich ein Reiterstück, das Alexander dem Grossen zu seinem durchschlagenden Erfolge verhalf.

Dass durch diese neue Deutung der künstlerische Wert des Mosaiks als Komposition irgendwie beeinträchtigt würde, wird man schwerlich behaupten wollen.

Greifswald. ERICH PERNICE.

DUE RILIEVI AMITERNINI

(con tav. IV)

I.

Sin dal 1879, in occasione dei lavori per la costruzione della nuova strada provinciale detta Amiternina, fra i villaggi di Preturo e S. Vittorino (*Amiternum*) ed in prossimità del tramite dell'antica *Via Caecilia*, tornò all'aprico un bassorilievo rappresentante un corteo funebre, che certamente aveva fatto parte di un monumento che fiancheggiava ed ornava la detta strada (¹).

Tale rilievo richiamò subito l'attenzione dei dotti per la sua rarità, ed il ch. prof. Hülsen dopo aver esaminato l'originale ad Aquila nel 1889, ne fece una descrizione su queste *Mitteilungen* fin dal 1890 (pag. 72), avendo anche cura di offrirne un piccolo disegno favoritogli dal dott. F. Winter.

Dopo quanto egli ne scrisse, non sarei tornato su tale opera d'arte in queste stesse colonne se non vi fossi costretto per illustrare un altro rilievo amiternino di cui nessuno si è occupato, e che invece mi ha colpito per la sua importanza, il quale con quello del corteo funebre ha molti punti di contatto sia per epoca che per arte e soggetto scenico. E per gli opportuni raffronti e confronti stimo utile dare di ambedue una riproduzione in fotografia,

(¹) Vedi *Notizie degli scavi*, 1879, p. 145. — Insieme a questo rilievo ed a parecchie iscrizioni (v. *C. I. L.* IX. 4454. 4458-4460. 4465-4467. 4471-4480. 4480 *a*. 4481. 4482. 4486. 4487. 4491 *a*: ricordanti più volte le famiglie Peducaea ed Apisia) la cui paleografia ben converrebbe alla fine della repubblica o al regno di Augusto, si rinvenne pure un'altra scultura anch'essa interessante per la scena che rappresenta, cioè un certame fra due *lancearii*, seguìto ognuno da valletto recante due lance di ricambio, di cui mi riserbo occuparmi in separato lavoro.



affinchè gli studiosi esaminandoli possano vie meglio rilevarne i particolari.

Del corteo funebre scrisse l'Hülsen nelle *Mitteilungen*, l. c.: « Vi si vede il corteo funebre, probabilmente di qualche magistrato municipale: precedono i suonatori, *tibicines*, *cornicines*, *tubicines*, poi due *praeficae* con i capelli sciolti, battendosi il petto con le mani [1]. Nel mezzo viene il corpo del defunto, adagiato sopra un letto sontuosamente decorato: lo sgabello sotto il letto, come anche l'oggetto posto sull'orlo superiore del tappeto steso dietro il corpo — oggetto che sembra essere una copertura di capo, ma non si può chiamare nè *pilleus*, nè *apex* — forse sono attributi di qualche dignità municipale. Dopo il feretro, i membri della famiglia — per la maggior parte donne, tranne la prima figura della striscia superiore — seguono con atti lugubri. La prima figura della striscia di mezzo tiene nella sinistra un arnese poco distinguibile, che ha la forma di un foglio o ventaglio ».

A questa chiara ed esatta illustrazione mi permetto aggiungere qualche nuovo dettaglio. La mia attenzione è stata richiamata precipuamente dalle seguenti cinque figure: il primo suonatore della striscia superiore; la prima persona della stessa striscia dopo il feretro; la prima persona pure seguente il feretro della striscia intermedia; l'ultima persona e quella precedente i necrofori nella striscia inferiore; ed infine la salma.

Il succennato primo suonatore che dall'Hülsen è ritenuto per un *tubicen* [2], a me sembra propriamente un *siticen*: e lo rilevo

[1] Merita essere rilevata la presenza di tali *praeficae* in una rappresentazione del primo secolo a. C., mentre il Marquardt (*Privatleben*, I, p. 352) asserisce essere sparito tal costume fin dall'epoca delle guerre puniche.

[2] « Io ritengo » (dice lo Hülsen) per un *tubicen* il primo suonatore nella striscia superiore, sebbene l'istrumento col quale egli è rappresentato secondo la terminologia dei moderni si avrebbe a chiamare *lituus*. Gli autori recenti, come anche il signor v. Jan nel suo meritevole articolo presso Baumeister. *Denkmäler*, III, pp. 1656-1662, sostengono che la tuba romana consistesse in un cilindro ritto di bronzo, ed in ciò differisce dal lituo, curvo nell'estremità a guisa della bacchetta degli auguri. Ma le imagini della tuba citate dallo Jan si riferiscono alla greca *σάλπιγξ* tranne una che rappresenta un funerale romano (Baumeister *Denkmäler*, I, p. 309, fig. 325, da Clarac, 154, 232): e quest'ultimo, come hanno rilevato i sigg. Reinach e von Duhn (*Jahrbuch des Instituts*, III, 1888, p. 370) è una imitazione moderna del se-

dalla forma della tromba a cui si dà fiato per un foro laterale lungo la costa del cilindro e non già da bocchino all'apice di esso [1]. Le sei persone che seguono il feretro sono donne, compresa la prima, e ciò appare palese dalle chiome lunghe e disciolte che hanno le prime quattro, mentre le ultime due hanno le chiome raccolte e legate in nodo dietro la nuca. A me sembra che le prime tre rappresentino la consorte e le due figlie del defunto che, in atteggiamento di dolore, si stringono addosso all'infelice madre.

---

colo XVI. Io quindi credo giusta l'opinione del Mommsen (*Staatsrecht*, 3, p. 287, not. 3; p. 386) che *lituus* e *tuba* siano identici nella forma esterna e nell'uso: se vi fu una differenza, deve essere stata tale da non riconoscersi nelle rappresentanze figurate ».

[1] Il particolare del foro sulla costa del cilindro invece del bocchino alla sua estremità diritta, da me potuto esattamente rilevare sull'originale, mi spinge a ritenere che l'istrumento sia appunto la *tuba* speciale adoperata nei funerali e suonata dai *siticines*. Non si sa il nome nè la forma di tale *tuba*: si sa solo che differiva sia da un *lituus* che da una *bucina* e da una *tuba* comune; poichè, come ci fa conoscere Gellio (20, 2), i *siticines* usavano una specie tutta particolare di tromba e affatto diversa dalle altre. Bene quindi questa diversità poteva consistere — come mostra il rilievo in discorso — nella posizione del foro laterale: particolare del resto non nuovo negli antichi istrumenti musicali, riscontrandosi anche nelle trombe celtiche trovate in Irlanda (Sophus Müller, *Urgeschichte Europas*, p. 137, da I. Evans, *L'age du Bronze*, Paris 1882, pp. 385-392). Tale modifica doveva avere una ragione acustica e cioè di comunicare all'onda sonora una tonalità speciale. Se è incerto che la *tuba* per forma esterna e per uso differisca dal *lituus*, non è dubbio, secondo me, che avessero suoni distinti. Lo mostra chiaro Orazio col « *lituo tubae permixtus sonitus* (*Carmin.*, I, 1, 23) » e più ancora Lucano: « *stridor lituum clangorque tubarum Non pia concinuit cum rauco classica cornu* (*Phars.* I, 237) ». E se i poeti latini parlano promiscuamente di *clangor*, *stridor* o di *raucitas tubarum* si deve intendere che in tali passi essi adoperano la parola *tuba* in senso generico per significare ora l'una ora l'altra specie di tromba, e non in senso specifico per indicare la *tuba* propriamente detta dal suono pieno e sonoro, più forte del suono acuto e stridente del *lituus* e più debole di quello cupo e profondo del *cornus*. Cosicchè non mi sembra improbabile che la tromba dei *siticines* avesse un suono o intermedio fra quello della *tuba* e del *lituus*, ovvero anche più dolce di quest'ultimo, al quale scopo era adatto il foro laterale e la maggiore lunghezza (Ovid. *Amor.* II, 6, 6), che potevano contribuire a rendere il suono più debole, quasi flebile e lacrimevole (Stat. *Theb.* V, 120) come si addiceva ad una cerimonia di mestizia.

L'oggetto che reca in mano la prima figura della seconda striscia nella parte posteriore del feretro, come giustamente osserva lo stesso Hülsen non si distingue precisamente, ma a me, da accurato esame sul vero, pare piuttosto che un foglio o un ventaglio, sia una lancia con cuspide liscia. Invero la sua forma è la seguente:

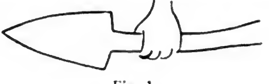


Fig. 1.

Notevoli ancora sono due altre figure e cioè quella che, volta di tergo ai *tibicines*, poggia il braccio sinistro sul fianco, e con la mano destra regge la punta di una delle stanghe della bara, che è il direttore del corteo (*designator*), e l'ultima figura della stessa striscia recante colla destra un vaso di unguenti per ungere il cadavere prima di porlo sul rogo, e con la sinistra tenente un fascio di virgulti che gli ricadono sulla spalla, il quale forse era il *pollinctor*.

La persona più rimarchevole è il defunto. Esso giace su elegante feretro (*lectus funebris*); ha la testa ornata di corona di foglie fine ed aguzze che bene si distinguono come foglie di lauro; su due cuscini poggia il braccio sinistro, con la cui mano sostiene il capo, mentre con la mano destra stringe un bastone (*vitis* o *baculum*). L'oggetto posto sul baldacchino ornato di stelle e di mezzaluna (probabilmente segni simbolici), per quanto non chiaro perchè nascosto da calce secca rappresa, sembra un elmo (*apex*) con visiera e calotta a quattro costole.

Ora, la corona di lauro, il bastone di comando, l'elmo e la lancia dimostrano trattarsi di un insigne comandante di milizie, a cui ben si addiceva un funerale così sontuoso.

II.

Venendo ora all'altro bassorilievo, rimasto sinora negletto, è bene, prima di darne la descrizione, spendere qualche parola sulla sua ubicazione.

Sulle falde della catena di montagne brulle che sovrasta il villaggio di Pizzoli — facente pur parte dell'esteso *ager*

Amiterninus — e precisamente a cavaliere della frazione denominata Mercato, evvi un'antica chiesa parrocchiale, dedicata a S. Stefano, che, in linea retta, dista circa due chilometri e mezzo dal luogo ove sorgeva l'antica *Amiternum*. È dessa interessante pei cultori dell'arte perchè ricca di freschi di diverse epoche, sovrapposti gli uni agli altri, che si affacciano timidi a traverso l'intonaco sgretolato e la calce di cui furono coperti dall'ignoranza, mentre oggi l'incuria fa il resto per mandarli in rovina. Gli ultimi di detti freschi appartengono a pennello cinquecentesco, essendo stati dipinti A . F · BERNARDINO · DE · CERI · 1559, come si legge a piè d'uno dei quadri.



Fig. 2.

Oltre che per queste non dispregevoli pitture, l'edificio è anche interessante, e richiama pur l'attenzione dei cultori delle antichità, per due frammenti di scoltura di età romana, infissi nel muro annesso alla disabitata canonica, prospiciente mezzogiorno. Ambedue sono murati quasi alla stessa altezza, e cioè a circa 3 metri da terra.

Il primo, a sinistra di chi guarda, è un frammento di *telamon*, in calcare, alto m. 0,50, largo m. 0,10 (v. fig. 2). Rappresenta un uomo interamente nudo e barbuto, con le braccia inalto, ripiegate sul capo, ove è rotto in modo da non potersi sapere che cosa sostenesse.

Il secondo, a destra, è un bassorilievo bislungo, pure di calcare paesano, di forma rettangolare, sovrapposto all'architrave di una finestra munita d'inferriata, da cui dista appena 5 centimetri. È lungo m. 1,12, ed è alto m. 0,49 (v. Tav. IV *b*).

In una cornice liscia, larga 3 cm., racchiude una scena con quattordici figure molto rovinate non tanto dall'opera deleteria del tempo, quanto da quella più perniciosa dei monelli che, *ab antiquo*, a furia di pietrate, hanno maltrattato i contorni e reso le cose, le fisonomie e le movenze in istato da non poterle sempre esattamente riconoscere e descrivere con precisione.

La tecnica e lo stile non sono dell'epoca primitiva nè dell'ultimo periodo dell'arte provinciale, ma parmi che siano del periodo aureo tra la fine della repubblica ed il principio dell'impero (sec. II-I a. C.): sicchè tale rilievo si può considerare — secondo il mio parere — come un bell'esemplare di quella scuola artistica per immaginativa di composizione, per franchezza di tocco, e per vivacità di atteggiamenti.

Dippiù questo rilievo, tanto per la tecnica quanto pel soggetto, mi sembra che sia da ritenersi della stessa scuola d'arte e dello stesso periodo di civiltà fiorente cui apparteneva l'altro monumento superiormente descritto.

L'uno e l'altro scolpiti sullo stesso materiale e chiusi da cornice a fascia liscia senza alcuna modanatura, si riferiscono ad un lugubre soggetto; rappresentano costumi puramente romani, con suppellettili della più fine eleganza e con figure quasi della medesima altezza — di circa 27 cm. — ed ambedue spiccano per la stessa particolarità di qualche personaggio col gesto fuori del campo del quadro ed invadente quello della cornice.

Differiscono soltanto nelle dimensioni, essendo quelle del corteo più lunghe e più alte, ed in alcuni dettagli. Ad esempio. è diversa la modellatura dei piedi delle figure, i quali in detto rilievo sono affatto trascurati, da parere quasi non finiti, non potendosi neppure distinguere se siano nudi o calzati; mentre invece nel nostro rilievo si veggono ornati di calzature, come spiegherò in seguito.

Riguardo al soggetto il monumento in parola non è meno importante, poichè, provenendo esso secondo tutte le probabilità da un monumento sepolcrale, vi si può credere rappresentato un convito funebre, diviso in scene, e ricco di particolari. Appunto ciò lo rende pregevolissimo, non essendo facile trovarne altro esemplare così finito e così completo, quantunque ridotto in deplorevoli condizioni.

Nella scena a sin. abbiamo rappresentato un *triclinium* e nel mezzo la tavola, a tre gambe sagomate a piede di capro (*mensa tripes*) [1] sulla quale si vede un vassoio con frutta, ed un largo vaso emisferico (*crater*) per vino, su base imbutiforme,

[1] Horat. *Sat.* I, 3, 13; Ovid., *Met.*, VIII, 661.



ad orlo rovescio all'infuori, e con anse opposte, ad anelli verticali, impostate sulla pancia e sul labbro.

I commensali sono sei, riposandone due distesi sopra ciascuno dei letti, i quali sono adorni di pendaglio (*toral*) che, di sotto al materasso (*torus*), scende a terra ([1]).

Il commensale *inferius accumbens*, nel *lectus imus*, sta di prospetto a chi guarda; poggia il torso sul braccio sinistro ripiegato sul cuscino (*cubital*), e porta in alto il braccio destro, sorreggente la coppa a corpo sferoidale ed orlo ripreso, come per brindare; mentre il compagno, *superius accumbens*, distende un braccio per prendere delle vivande dal vassoio.

Il conviva al posto d'onore (*consularis*), sdraiato sul *lectus medius*, regge con la sin., che poggia sul cuscino, un'ampia coppa, e solleva la destra per rafforzare il discorso con un gesto. Il suo *a latere* ha la mano sin. nella identica posizione, mentre al suo fianco appare la testa barbuta del quinto commensale, sdraiato sul *lectus summus*, ed il cui busto è completamente nascosto dal sesto individuo. Costui poi, con le gambe penzoloni e di schiena allo spettatore, posa il braccio sin. sul cuscino, tenendo pure la coppa in mano, e con la destra si tocca la spalla, denudata del manto che si attorciglia sul dorso, fra l'altra spalla e l'anca.

Un coppiere (*pincerna*), vestito di tunica corta, con gambe nude e non *bracatus*, li serve. A passo svelto, esso va verso i banchettanti, ai quali porta, con la destra un oggetto piuttosto grande che — essendo stato rotto — non si può ben distinguere, ma che pare vaso da vino; e con la sinistra reca altro oggetto irriconoscibile, somigliante ad un pesce.

La scena a dr. poi rappresenta pure sei uomini riuniti a convito. Questi però stanno seduti su sgabelli intorno a tre lati della tavola simile a quella del triclinio.

Il primo individuo, a sinistra della tavola, siede sopra uno scanno o sgabello (*subsellium*), al quale è stato rotto il piede posteriore, che manca. Ha la gamba destra distesa, ed ha la sinistra tirata in dietro. Dall'omero sinistro gli scende il manto rovesciato sulle gambe. Di spalla allo spettatore, volge il viso verso gli altri bevitori coi quali favella, e prende dalla mensa, con la

([1]) Sulle *toralia*, v. Becker-Göll, *Gallus* II. p. 343.

mano destra, la coppa che è così rovinata, da potersi appena riconoscere.

Il suo vicino tiene pure una coppa in mano con la sinistra. Il terzo, col braccio destro nudo, accosta la coppa alle labbra, e poggia la mano manca sul grembo; mentre il quarto si tocca il capo con la dr. e sorregge con l'altra il poculo.

Il quinto poi, piegato in avanti, stende il braccio destro per prendere la coppa d'in sul tavolo, ed è seminascosto dal sesto individuo che, seduto di prospetto, guarda a sinistra, tocca con la dr. la mensa, e tiene sull'addome la mano sinistra uscente dalle ricche pieghe dell'abito che gli cade sulle gambe incrociate l'una sull'altra.

Essi pure sono serviti da un coppiere, vestito come l'altro, e fermo dietro un elegante tavolo centrale ad un piede (*monopodium*). La sua mano destra si vede sotto il piano del tavolo, con un poculo capovolto, in atto di scolarlo per terra, mentre con la sinistra, pure penzoloni, stringe un oggetto simile a coda di delfino. Egli guarda i bevitori, come per accertarsi se abbiano le coppe vuote, pronto a riempirgliele.

Sul detto *monopodium* si veggono arnesi conviviali euritmicamente collocati ed elegantemente foggiati. Si tratta di due corni vinarii, od anfore, a cono mozzo e ricurvo, con labbro riverso all'infuori e sormontato da coperchio conico, a larga base. Ognuno di essi è sorretto da due piedi, certamente in bronzo, fini e slanciati. L'uno fa colare il vino, e l'altro forse l'acqua, per mezzo di un *epistomium*, in sottoposti vasi (*mistarii*) di eguale modello, che, per forma e grandezza, sono simili a quello della mensa sinistra, di già descritto. Il corno vinario a manca è ridotto in istato miserevole; ma, attentamente osservato, si può con sicurezza affermare essere eguale a quello a destra.

È da notarsi pure che i commensali non indossano l'abito leggero e speciale dei conviti, la *synthesis*; ma sono vestiti, a quanto pare, di tunica e toga e calzati, ciò che dà al convivio un certo carattere di serietà e di solennità, e potrebbe indicare non trattarsi di una lieta riunione di amici, ma appunto di una cena funebre.

Rimarchevole è la specie di calzatura di cui sono forniti, comune tanto ai *convivae* quanto ai *pincernae*. E poichè, per quante



ricerche abbia fatto, non mi è riuscito trovare un altro esemplare di calzature di forma identica a questa, stimo utile darne un piccolo disegno per farle vie meglio notare. Come si rileva dalle figure, erano una specie di ghette o uose liscie che proteggevano il malleolo ed il tarso, e, fra le varie calzature usate dagli antichi, potrebbero, a preferenza, riferirsi alle *impilia*, le quali, come ci insegna Plinio, erano fatte di feltro di lana o di ginestra.

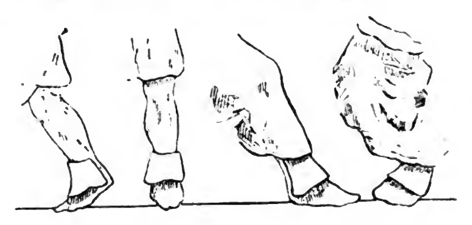


Fig. 3.

Non è stato sinora precisato che cosa propriamente fossero le *impilia*; e non era facile, perchè gli antichi autori ne parlano senza darcene descrizione alcuna. Ulpiano, enumerando le varie specie di vesti, nota fra le altre le *impilia:* « *Fasciae crurales pedulesque, et impilia, vestis loco sunt, quia partem corporis vestiunt. Alia causa est udonum quia usum calceamentorum praestant* » (*Dig.* XXXIV, 2. 25). Dei commentatori del Digesto il Cujacio è quegli che se ne occupa più largamente. ma neanche riesce a dir nulla di preciso, non ostante che si fosse proposto apposito quesito: « *An igitur*, egli scrive, *fasciae pedules et impilia idem? Pedules sic dicuntur ut pedula auctore Festo, quae Graeci πέδιλα vel πόδια. Glossae Philoxeni empilla interpretantur udones a quibus tamen ea separat Ulpianus* » (*Opera*, t. I. c. 194). Gli *udones*, per quanto non se ne abbiano esemplari, si sa di certo che erano calzari di origine Cilicia fatti di pelo di becco (Mart. *Ep.* XIV, 140); e molto meno sono da confondere le *impilia* con le *fasciae pedules*, poichè queste, essendo striscie con le quali si avvolgeva il piede all'uso delle pezze adoperate

invece di calze dai soldati odierni, dovevano essere fatte di lino o di lana leggera, laddove quelle erano di feltro o *lana coacta*, come si evince dall'origine dalla parola greca *ἐμπίλια* e dal celebre passo di Plinio: « *esse laneam naturam ex qua impilia vestesque quaedam conficiuntur* » (*Hist. Nat.* XIX, 2; cf. pure Blümner, *Technologie*, I, pp. 211-214). Per conseguenza le *impilia*, ai tempi di Ulpiano, erano diverse sia dai *pedules* che dagli *udones*; e secondo me, non erano altro che uose o ghette protettrici del tarso, delle quali questo monumento ci offre appunto il modello.

In prosieguo di tempo, ed in ispecie nell'epoca bassa dell'impero, sec. IV-V, quando si composero i glossari greco-latini di Filosseno e d'altri, sembra che cadessero in disuso i calzari di pelo caprino e restassero le sole ghette di feltro, cui si diede indifferentemente il nome di *udones* e di *impilia*. Lo si rileva dai manuali di conversazione greco-latina conosciuti sotto il nome di *Hermeneumata Leidensia* e *Colloquium Leidense* [1] in cui il padrone si fa consegnare dal servo le vesti ed infilate le scarpe, gli *udones* = *ἐμπίλια* e i pantaloni, esclama: « eccomi vestito ».

Questo adunque è l'insieme della scena rappresentata dal nostro rilievo amiternino. Siccome non vi è in tavola che frutta e vino, così pare rappresentata l'ultima parte del convivio, che noi oggi sogliamo dire *dessert*, e che i romani chiamavano *mensa secunda* e che poi fu continuata dalla *comissatio*.

Certo poi non è senza significato che delle due comitive una sta sdraiata sui letti, l'altra seduta su sgabelli. In ogni modo

[1] Ne ripetiamo qui il testo secondo l'edizione di Loewe-Goetz, *Corpus Glossariorum Latinorum*, III:

Hermeneumata Leidensia, p. 69, n. 63 ss.

	δοσεμοι	*da mihi*
	υποδηματα	*calciamenta*
65	*κατουςπειλοις*	*et udones*
	καιαναξυδας	*et brachas*
p. 70, n. 1	*ηδηυποδηθην*	*iamcalciatus sum*

Colloquium Leidense, p. 637.

δὸς ἐμοὶ ὑποδήματα	*da mihi calciamenta*
καὶ τοὺς πίλους	*et udones*
καὶ ἀναξυρίδας	*et bracas*
ἤδη ὑπεδέθην	*iam calciatus sum*

questi ultimi sono di rango inferiore, forse liberti del defunto, mentre sul triclinio sono riuniti i suoi parenti e qualche amico.

Comunque sia, è evidente trattarsi di famiglia agiata, a giudicare dal numero dei convitati; dalla forma dei crateri, delle coppe, delle anfore o corni da vino; dal fine lavoro delle gambe sagomate delle mense ed in ispecie del centrale *monopodium*, con erma galeata di Minerva o della dea Roma; dal *peristroma* dei letti pendente a ricche pieghe.

Se come lavoro d'arte questo rilievo è privo della fine eleganza convenzionale delle scolture greche ed urbane, e se in alcuni punti pare che abbia qualche durezza, è da attribuirsi in parte all'arte provinciale, ma più ancora alla qualità scadente della materia prima adoperata per l'esecuzione del lavoro, e che ha sofferto per la corrosione del tempo e pei maltrattamenti della gente ignorante.

Non pertanto esso, ripeto, è molto pregevole per la importanza del soggetto largamente rappresentato in tutti i suoi particolari, per l'espressione nelle movenze e nei tratti caratteristici delle figure in relazione al concetto artistico; per la vita, pel brio e pel calore che le anima favellando tra loro con animati gesti, e più che altro per la rarità di simili rappresentazioni, come per la rarità di alcuni particolari.

Ho creduto quindi utile pubblicare ed illustrare questo inedito monumento sia per richiamare su di esso le vigili cure delle autorità locali, sia perchè, se vieppiù si rovinasse per le intemperie e per gli insulti della ragazzaglia, ne sopravviva almeno il ricordo in questo Bollettino che non muore.

Aquila, 12 aprile 1908. N. Persichetti.

ABRUZZENKUNST.

Den von Herrn Persichetti auf den vorhergehenden Seiten bekannt gegebenen Reliefs von Aquila bin ich in der Lage ein interessantes Stück anzureihen. Ich verdanke es der Güte von Herrn L. Pollak in Rom, dieses in seinem Besitz befindliche Monument publizieren zu dürfen, das in Aquila in den Abruzzen erworben ist, also wohl aus dem nahgelegenen alten Amiternum, Sallusts Heimat stammt. Zwar kann es ebensowenig wie die beiden erwähnten Reliefs Anspruch auf hohen künstlerischen Wert erheben, doch verdient es wegen seiner Originalität der Vergessenheit entrissen zu werden.

Es ist ein vierseitiger 26 ½ cm hoher, an seiner nahezu quadratischen Standfläche 20 bis 21 cm messender Cippus aus feinkörnigem Kalkstein, unten glatt, oben mit einer flachen rohen Eintiefung versehen. Alle vier Seiten sind plastisch verziert mit je einem am obern und untern Rand umlaufenden Kranz dreilappiger Blätter mit starker Mittelrippe, herabfallenden oben, stehenden unten, deren untere Hälfte stark vorgebogen ist, während die Blattspitzen tief ausgekehlt sind. Zwischen sie sind lanzettförmige kleinere ebenfalls concave Blättchen gestellt. Beide durch ihre besonders tiefe Unterbohrung auffallenden Blattkränze schliessen figürliche, in flachem Relief gehaltene Darstellungen ein, die wir den Stein rechtsum drehend betrachten.

Die erste, am wenigsten bestossene und verwitterte Seite (Fig. 1) zeigt einen Mann in kaum bis zum Knie reichender kurzärmeliger Tunica, einen Sklaven können wir ohne weiteres sagen, der durch die noch halbgeöffnete Tür eben eingetreten ist, gebückt unter der Last einer auf seiner linken Schulter ruhenden fast mannshohen Spitzamphora, deren Inhalt er in einen mächtigen Humpen ausleert, den beim Umkippen entstehenden Ruck des



Körpers unwillkürlich mit der halb erhobenen Rechten begleitend. Der Krater ist von einer äusserst plumpen Form, mit grob geriefeltem Hals und Fuss und mit einem Laubkranz umwunden.

Aus der animierten Stimmung, in die wir durch das Anrichten der Bowle versetzt werden, reisst uns jäh heraus die Betrachtung



Fig. 1.

der zweiten Seite (Fig. 2). Wie's gekommen, die Götter mögen's wissen. Hat er verstohlen Rest getrunken aus der Amphora und ist dann über die eigenen Beine oder die ominöse Schwelle gestolpert? Genug: ' er ist zerbrochen, ach er ist zerbrochen, der schönste Krug, da liegen die Scherben umher ' hören wir in der Melodie des armen Faun im Gossnerschen Idyll unsren Unglückssclaven jammern. Doch hat er nicht Zeit zu solch tiefsinnigen Meditationen,

denn schon naht die rächende Nemesis in Gestalt der von links herbeieilenden Alten, die in unverkennbarem Gestus, mit der Linken auf das *corpus delicti* weisend, die mit dem Stock oder der Sandale bewaffnete Rechte fuchtelnd in bedrohlicher Nähe erhoben, eine Philippica loslässt gegen ihr Opfer, das an Arm und Bein



Fig. 2.

zitternd und die Finger der Rechten betreten in den Mund stekkend (1) das Donnerwetter über seinem schuldigen Haupt sich entladen lässt. Eine Situation, würdig der Komödie.

In die Küche versetzt uns die dritte Seite des Cippus (Fig. 3). Auf einem Dreifuss, der in Tierklauen endet, steht eine grosse

(1) Das Motiv kehrt genau so wieder bei dem Jungen, der seinen toten Hahn davonträgt auf einem Grabaltar im Lateran: Altmann, röm. Grabaltäre S. 116 n. 112; Archäol. Zeitung 1860 Tf. CCVII.

Schüssel, an der sich zwei langgewandete Personen zu tun machen, die linke, indem sie mit beiden Händen etwas in die Schüssel legt oder darin knetet — gerade hier ist die Bestossung besonders stark — während ihr Gegenüber eine Schnabelkanne bereit hält und mit der Rechten eine Schale in die Höhe hebt, in der Haltung fast einer Opfernden.



Fig. 3.

Die vierte Seite endlich (Fig. 4), die der Tragikomödie vom zerbrochenen Krug gegenüber liegt, zeigt einen Mann im Reisemantel, dem *cucullus*, mit zurückgeschlagener Kapuze, der auf einem kleinen gepolsterten mit niedriger Rückenlehne versehenen Klappstuhl an einem gedeckten runden Tischchen sitzt (²) und ein

(²) Kneipen, wo man auf Stühlen sass, sogen. *sellariolae popinae* erwähnt Martial V 70. 3. Darstellungen: Mau Pompei Fig. 236; Presuhn, Pompei,

aufgeschlagenes Doppeltäfelchen vor sich liegen hat, ihm gegenüber rechts ein Weib, das in lebhaftem Gespräch beide Hände über den Tisch streckt, die linke geballt, wie es scheint, die rechte offen und mit dem Rücken nach unten, in dem üblichen Gestus des Fingerrechnens, wie wir ihn z. B. auf der Darstellung



Fig. 4.

eines höchst originellen Reliefs aus Isernia in Samnium sehen [1] (*bull. Napol.* VI Taf. I, wiederholt z. B. bei Baumeister, Denkmäler fig. 2373, vgl. *C. I. L.* IX, 2689). Dort ist der treffliche

---

regio VI ins. XIV n° 35, 36. Das gedeckte Tischchen ähnlich wie auf Neumagener Denkmälern.

[1] Das Relief war in der in Paris 1901 versteigerten Sammlung Bourguignon, vgl. Katalog n° 340.

Calidius Eroticus gerade dabei, mit der Kneipwirtin das Conto zu machen, das sich ausser auf so harmlose Dinge wie *vino, pane, fritto misto* und Heu für den braven Grauen auch auf weniger saubere Zeche bezieht. Er begleitet dabei die Aufzählung der einzelnen Posten mit dem stereotypen *convenit* — '*va bene*' — stimmt. Für den Gast unseres Cippus freilich liegt die Sache wesentlich anders. Der erstaunt-dumme fragende Blick, mit dem er von dem überreichten Täfelchen auf- und die Wirtin anglotzt, die ihre Uneigennützigkeit ziffernmässig darzutun sich lebhaft bemüht, lässt deutlich erraten, dass sein Conto höher ist, als er es sich gedacht hat. Den zerbrochenen Krug wird die schlaue Alte gewiss mit draufgeschlagen haben.

Scenen aus dem Alltagsleben, ein ergötzlicher Einblick in das Treiben einer Herberge der Abruzzen, gewiss keine Komödienscene, für die die rechte Pointe vermisst würde ([1]).

Datieren lässt sich unser Cippus nicht mit Sicherheit. Die tiefe Unterbohrung der Blätter und ihre Gestalt sprechen für nachflavische Zeit. Der Stil ist frisch und lebendig bei aller Hölzernheit und Unbeholfenheit im einzelnen (Isokephalie, plumpe Faltengebung Fig. 4). Er erinnert stark an Holzschnitzerei. Nicht anders als heute noch werden sich die Bauern in den Abruzzen die langen Winterabende, an denen sie in ihren Bergtälern monatelang im Schnee begraben sind, mit Holzschnitzen und dergleichen Kunstfertigkeiten vertrieben haben. Eine Probe solch bäuerischer Kunstübung in dem solideren Material des leichtzuschneidenden Kalksteins hat uns ein günstiger Zufall einmal gerettet.

Fragt sich noch, welchem Zweck unser Stein gedient hat. Natürlich nicht als Grabcippus. Seine Darstellungen sind wesensverwandt mit gewissen uns erhaltenen litterarischen Produkten, die

([1]) Eine abweichende Erklärung der Scenen, die ich indes nicht teile, schlägt mir Herr Engelmann freundlichst vor: Fig. 1, der Krater ist für die Aufnahme des Tagesbedarfs bestimmt wie die grossen Glasflaschen in römischen Osterien. Fig. 3, der Dienerin, die eine Kanne in der Spülwanne säubert, steht gestikulierend der Padrone mit einer andern Kanne gegenüber. Im Hintergrund an der Wand aufgehängte Pfanne. Fig. 4, der Padrone macht mit der Dienerin Abrechnung über die Tageseinnahme. Darnach würden die Reliefs den Tageslauf in einer Amiterniner Kneipe beschreiben.

sich auf römisches Kneipwesen beziehen, nämlich humoristischen Vorträgen, Bierreden studentisch gesprochen, zu denen der Präside des Kneipabends, der *arbiter bibendi*, die Zecher verurteilen konnte. Das bekannteste Beispiel ist das *testamentum porcelli*. Ebenso gehört hierher die Komödie des Querolus, die gewiss zur Aufführung beim Mahl geschrieben und der eine *lex convivalis*, ein Kneipcomment angehängt ist (1). Auch in ihr dreht sich das Hauptinteresse um einen in Scherben gehenden Topf (2). Es liesse sich sehr wohl denken, dass unser Cippus bestimmt war, in einer Kneipe etwa im *lararium* zu stehen und dass die Zecher zur Eröffnung des Gelages unter Gesang und Gebet an die Laren und den Genius des Wirtes das Trankopfer in die obere flache Mulde des Altärchens ausgossen.

So haben wir in dem Pollakschen Cippus ein echt nationales, kulturgeschichtlich sehr interessantes Bauernprodukt kennen gelernt. Möge sich in unsrer Zeit, wo man die römische Provinzialkunst allenthalben, von Spanien bis zum Euphrat, von der Mosel bis nach Afrika in den Bereich gründlichen und liebevoll eindringenden Studiums zu ziehen beginnt, das Interesse auch dem Guten, das so nahe liegt, dem Aschenbrödel italische Kunst wieder mehr zuwenden und uns bald weitere Proben wie diese derb urwüchsiger Abruzzenkunst beschert werden.

FRITZ WEEGE.

Rom.

(1) Das Testament des Schweinchens im Anhang zu Buechelers letzter Petronausgabe: vgl. auch A. von Premerstein, Hermes 1904 S. 327 ff. Ueber den Querolus vgl. Schanz, Gesch. der röm. Litt. IV S. 41.

(2) Weiteres über Schwanklitteratur beim Gelage bei v. Premerstein, Hermes 1904 S. 342.

ZWEI MONUMENTE AUS CERVETRI.

(mit Taf. V)

Die beiden im Folgenden besprochenen Monumente sind zwar nicht völlig unbekannt, aber da das erste bisher nie abgebildet ist, das zweite (durch einen Irrtum von meiner Seite) einem Orte zugeschrieben war, an den es nicht gehört, halte ich es nicht für überflüssig auf sie zurückzukommen, um so mehr da die grosse Facsimile-Ausgabe des früher Barberinischen, jetzt Vatikanischen Sangallo-Codex, in welcher beide demnächst erscheinen werden, voraussichtlich nicht allen Archäologen und Epigraphikern zugänglich sein wird.

I.

Auf dem inneren (papierenen) Klebeblatte des Einbanddeckels des Sangallo-Codex (früher Barberinus XLIX, 33, jetzt Vaticanus Barberinus Latinus 4424) findet sich, mit der Unterschrift: *A santo agniolo fuora di ciervetri* (1) *u(n) mezo miglio* (2) eine

(1) Ich transcribiere absichtlich nicht, wie v. Fabriczy und Andere, *santto* und *cervettri*, denn das Zeichern *rr*, welches man für ein Doppel-T zu erklären pflegt, ist in Wahrheit nur ein etwas sonderbar geformtes einfaches T. Unformen wie *ttenpio, ttutto* u. s. v., durch welche die Transcriptionen von Sangallos Aufzeichnungen bei manchen neueren Gelehrten so mystisch unleserlich werden, hat der alte Giuliano ebensowenig zu schreiben beabsichtigt wie irgend einer seiner Zeitgenossen. Vgl. anch Zdekaners Bemerkung in der Facsimile-Ausgabe des Sieneser Taccuino p. 6.

(2) Die Kirche S. Angelo existiert noch heute, freilich ganz in Ruinen, am Westrande des Valle della Mola, etwa 800 Meter südlich von Cervetri. Vgl. *Carta dello Stato Maggiore* Blatt 149 IV NE.

Zeichnung, welche vier Figuren und vier Stücke von lateinischen Inschriften, davon zwei mit *tabellae ansatae* umgeben, zwei ohne solche Umrahmung, darstellt (S. Taf. V, 2). Dass diese Figuren von links nach rechts Herakles, Apollo, Diana und Hebe darstellen, ist unverkennbar, und von Fr. Matz, der zuerst auf die Zeichnung aufmerksam gemacht hat (Berichte der Göttinger Gesellschaft 1872 p. 47) sofort ausgesprochen worden. Weiter hat dann Robert (bei v. Fabriczy, Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Stuttgart 1902 S. 20) auf die Verwandtschaft mit den sogenannten Kitharoedenreliefs (s. Jahn, Griechische Bilderchroniken S. 45 Anm. 299) hingewiesen: gleichzeitig war er geneigt, das von Sangallo gesehene Denkmal für ein Terrakotta-Relief der sog. Campana-Klasse zu halten, wie solche vielleicht in Cervetri selbst verfertigt worden seien.

Wichtig für die Auffassung des Monuments ist die Frage nach dem Verhältnis der Figuren zu den lateinischen Beischriften. Matz hat die letzteren von den Figuren ganz trennen wollen, weil er glaubte, sie seien zu identifizieren mit anderen sonst bekannten Caeretaner Inschriften. Das Stück VILIA · T · L · soll gleich sein mit einem noch in Cervetri vorhandenen Cippusfragmente: LA-VILIA M · F · (*CIL.* XI, 3663); die Worte FELICVLA SA(*n*)CTA VIX(*i*)T dagegen seien entnommen aus einer vierzeiligen Grabschrift (*CIL.* XI, 3693): *C. Aburio C. l. Pamphilo* | *Aburiae C. L. Hilarae* | *v. Aburius C. et Ɔ l. Feliculae* | *sibi et suis*, welche im 15. und 16. Jhdt. öfters (von Tortelli, Manutius und Florentius) in Cervetri, doch ohne genaue Ortsangabe, abgeschrieben ist. Obwohl diese Ansicht von den Späteren unbedenklich acceptiert worden ist, sprechen doch starke Bedenken dagegen. Dass der des Lateinischen unkundige Sangallo aus dem langen Texte der Grabschrift der Aburier ein einzelnes Wort herausgenommen, dasselbe in einen anderen Casus transponiert und dann das passende *sancta vixit* dazugesetzt haben sollte, ist kaum glaublich; und was die Inschrift n. 3663 betrifft, so handelt es sich um eine Tafel, die erst i. J. 1855 aus der Erde gekommen ist und auch ihrer Form nach mit dem von Sangallo gezeichneten Denkmal nichts zu tun hat. Ohne Zweifel gehören die Inschriften unter sich und mit den Figuren auf der Zeichnung zusammen; aus den Worten *sancta vixit* ist ersichtlich, dass wir es mit

einem Epitaph zu tun haben. Damit ist auch die Erklärung als Terrakottarelief erledigt, und es fragt sich, welche Form dies Grabdenkmal gehabt hat.

Wäre es eine einfache rechteckige Tafel gewesen, so müsste die Gruppierung der Figuren sehr auffallen. Wie bei den « Kitharoedenreliefs » bewegt sich das Geschwisterpaar Artemis und Apollo auf die einschenkende Göttin (Nike) zu: aber die vierte Figur, Herakles, wendet in ganz unmotivierter Weise dem Apollo den Rücken, und stört die Symmetrie der Composition auf das empfindlichste. Diesem Anstoss entgehen wir, wenn wir annehmen, das die vier Figuren nicht eine Tafel, sondern eine runde Basis schmückten, deren Zeichnung Sangallo nicht am richtigen Ende angefangen hatte.

Dass die ständigen vier Figuren der Kitharoedenreliefs auch zum Schmucke runder Basen benutzt wurden, davon giebt ein Beispiel das jetzt im Palazzo Spada befindliche Stück (Matz-Duhn n. 3664), welches auf Tf. V, 1 nach der Zeichnung im Berliner Codex Pighianus (f. 202) abgebildet ist [1]. Allerdings sind auf der Basis Spada die vier Figuren in der üblichen Weise gruppirt: von rechts nach links Nike, die dem Apollo einschenkt, und diesem folgend Diana und Leto. Der Caeretaner Künstler oder Steinmetz dagegen, welcher dieselbe Komposition für den Grabstein der Frau eines munizipalen Honoratioren benutzte, brachte nach seiner Weise Umbildungen darin an. Seiner Absicht nach sollten sich offenbar die Figuren so gruppieren:

→	→	←	←
Apollo	Diana	Hebe	Herakles

Dass Diana voransteht, wird darin begründet sein, dass das Relief für den Grabstein einer Frau dienen sollte; ihr kredenzt die aus der Nike (durch Weglassung der grossen Flügel) umge-

[1] Die Ortsangabe im Pighianus lautet *S. Maria de Febre*; also befand sich das Monument in der bekannten Anfang des 17. Jhdt. zerstörten Kirche neben S. Peter. Den Schluss, welchen Matz *a crusce bone* liest, schien mir bei Revision der Handschrift *a Croste bone*: zu erklären weiss ich ihn aber nicht.

bildete Hebe den Unsterblichkeitstrank (¹). Der Bruder Apollo steht hinter Diana in zweiter Linie: hinter der Hebe hat der Verfertigen des Reliefs ihren Gatten Herkules eingefügt, um die Symmetrie herzustellen.

Was die Inschrift betrifft, so glaube ich, dass dieselbe in vier getrennten *tabellae* angebracht war, aber verbunden gelesen werden sollte (²), etwa in folgender Weise:

VILIA T·L·	FELICVLA	CORN*e*LI	SEVERI AVGVSTA*l*...
	SA*n*CTA. VIX*i*T	. . . . . .	

d. h. *Vilia T. l. Felicula, Corn[e]l[i] Severi Augusta[l(is uxor)] sa[n]cta vix[i]t [annis ... mensibus* ... Die Existenz von Augustalen ist für Caere zwar nicht ausdrücklich verbürgt (denn die gleich zu erwähnende Inschrift *CIL.* XI, 3613 ist unsicherer Ergänzung), aber doch wahrscheinlich; die Namen passen für solche munizipalen Würdenträger ganz wohl. Ob die *tabellae ansatae* mit dem Text unter oder zwischen den vier Figuren angebracht waren, lässt sich nicht entscheiden.

II.

Auf demselben Vorsatzblatte des Codex findet sich die folgende lateinische Inschrift, welche merkwürdigerweise von allen Epigraphikern die den Band in Händen gehabt hatten, nicht berücksichtigt, zum ersten Male von C. v. Fabriczy in seinem

(¹) Dass nicht dem Apollo, sondern der Diana kredenzt wird, ist eine Eigentümlichkeit die unser Relief mit dem fragmentarisch erhaltenen Albanischen (Winkelmann *Mon. ined.* tav. 23; Clarac pl. 122) teilt. Auf dem Relief Albani ist von der Figur hinter Diana der ganze Oberkörper (zu einem Bacchus) ergänzt: aber die erhaltene untere Partie zeigt mit dem Caeretaner eine solche Aehnlichkeit, dass sich die Ergänzung auf Apollo mehr empfehlen dürfte.

(²) Aehnliche Fälle, wo zusammengehörige Inschriften auf mehrere Täfelchen verteilt sind, finden sich im Columbarium II der Vigna Codini: s. *CIL.* VI, 4515. 4533. 4534. 4551.

verdienstlichen Buche über Giuliano da Sangallos Handzeichnungen herausgegeben ist. Der Text lautet (1):

l. CENSORINO · C · CALVISIO
COS ·
heisce MAG · ARA · SILV · MAR · FAC · CV*r*
M · APPI M · L · APOL*l*ODO*rus*
5 P · CAPRILI P · L · DIOC*l*E*s*
L · VETVRI · ꜿ · L · L · ANTIOCHVS
A · *l*AELI A · L · SALVI
M · MAGILI · M · L PROTOGEN*es*
C · ANTESTI · ꜿ · L · BITHVS
10 A · ANTESTI · ꜿ · L . EROS
A · ANNI · A · L · PHILODAM*us*
M · THORI · M · L · NESTOR
NEICEPOR CAPREILI · P · S ·
LVC*r*IO ME*mm*I · L · S ·
15 ASCLEPIADE*s* · MEM*mi* · L · S ·
NI M · GARGIL · M · L · HIPPONC · · · ·

Der Codex hat Z. 1 CE · NSORINO — 3 APOILODON — 5 DIOCIE — 6 R · L · L · — 7 IAELI — 11 PHILORAMI — 14 LVCIRIO MEINI — 15 MEINMI · Ob das in Z. 3 über dem ersten Buchstaben von ARA sichtbare Zeichen zufällig ist oder einen Apex bedeuten soll, ist nicht zu entscheiden.

Die Inschrift stand, nach Z. 3, auf einer dem *Silvanus Mar . . .* (*Martius*, *Maritimus* o. dgl. ?) geweihten Basis: weder links noch rechts fehlen mehr als ein oder zwei Buchstaben, es wird daher in Z. 1 die oben gegebene Ergänzung des Consulats der vollständigeren *L. Marcio Censorino*, *C. Calvisio Sabino* vorzuziehen sein (2). In der folgenden Liste stehen zuerst neun Namen

(1) Freilich ist der Abdruck bei Fabriczy von Fehlern nicht frei: der störendste ist, dass von Z. 6 die zweite, von Z. 7 die erste Hälfte übersprungen ist, so dass der dritte Name lautet: *L. Veturi L. l. Salvi.*

(2) Dieselbe Form haben die Fasti Amiternini zum 3. September und das Consularverzeichnis des Cassiodor.

von Freigelassenen (Z. 4 - 12), dann drei von Sclaven (13 - 15), zuletzt wieder ein Freigelassener. Ob die Note vor dem Namen in Z. 16 eine falsch abgeschriebene Abkürzung von *min(ister)* oder eine Verbesserung des Cognomens (zu *Hipponicus*) sein soll, bleibt mir unsicher.

Eine gewisse Aehnlichkeit zwischen dieser Liste und den bekannten Weihinschriften der Magistri und Ministri von Capua (*CIL.* I, 563-574. X, 3772-3791) hat mich früher (bei v. Fabriczy a. a. O.) verleitet, auch diesen Stein für die Capuaner Serie in Anspruch zu nehmen. Nach eingehender Beschäftigung mit dem Codex Sangallos scheint mir dies unhaltbar. Zwar ist der Künstler in seinen jungen Jahren (1487-1488) in Neapel gewesen und hat vielleicht von dort wie aus der Umgegend mancherlei Zeichnungen nach antiken Denkmälern mitgebracht (1): es genügt zu erinnern an die Aufnahmen des Tempels von Pozzuoli (Barb. f. 6'), der Centralbauten bei Bajae (f. 8), des « *Studio di Marco Varrone* » bei Cassino (f. 8), des Grabes des Munatius Plancus bei Gaeta (f. 7'), der « *Carceri vecchie* » bei Capua (f. 8). Aber auf Inschriften hat sich damals seine Aufmerksamkeit nicht erstreckt; die Bauinschrift des Puteolaner Tempels ist ganz flüchtig kopiert, und vom Epitaph des Plancus lässt sich nachweisen, dass es nicht vom Stein, sondern nach einer ungenauen und durch Erläuterungen interpolierten Minuskelcopie in die Zeichung eingetragen ist (2). Die Abschrift eines sonst nirgends erhaltenen Capuaner Steines wäre ein ganz einzeln stehendes

(1) Wenn nicht, was hier nicht erörtert werden kann, seine Quelle Francesco di Giorgio Martini war.

(2) Die Inschrift des Plancusgrabes praesentiert sich in Sangallos Copie folgendermassen: L · [LVCIVS] MVNATIVS L · F · [LVCII FILIVS] L · N . [LVCII NEPOS] L · PRON · [LVCII PRONEPOS] PLANCVS COS · [CONSVL] CENS · [CENSOR] IMP · [IMPERATOR] ITER [ITERVM] VII · VIR [SEPEMVIR *sic*] EPVLONI [EPVLVM PARAEBVIT *sic*] TRIVMP . [TRIVMPHAVIT] EX RAETIS . AEDEM SATVRNI FECIT DE MANVBI AGROS DIVISIT IN ITALIA BENEVENTI IN GALLIA COLONAS (*sic*) DEDVXIT LVRGDVNVM ET TAVRICAM. Die von mir in eckige Klammern gesetzten Worte bezeichnen die erklärenden Glossen, die bei Sangallo als fortlaufender Text erscheinen. Aus den Fehlern *Lurgdunum* und *Tauricam* für *Lugudunum* und *Rauricam* ergiebt sich, dass dem Künstler eine Minuskelkopie des Textes vorlag.

Factum: und zudem steht der Text nicht zusammen mit anderen campanischen Denkmälern, sondern auf einem wohl erst zehn Jahr nach Sangallos Aufenthalt in Neapel beschriebenen Blatte ([1]).

Die Aehnlichkeit auch in kleinen Aeusserlichkeiten (z. B. der Art wie die Zeilen zwischen mit Bleistift vorgezogenen Linien geschrieben sind) macht es vielmehr evident, dass der Inschrifttext gleichzeitig geschrieben ist mit dem vorher behandelten, sicher aus Cervetri stammenden Monument. Und wir besitzen — was ich früher übersehen hatte — aus Cervetri eine andere Inschrift, welche mit der unsrigen eine grosse Aehnlichkeit zeigt. Ich meine die jetzt im kapitolinischen Museum befindliche Tafel *CIL.* XI, 3613 (teiweise abgedruckt bei Orelli 2546 und bei Dessau 5052), nach der zwölf Leute freigelassenen Standes *ludos Latinos et Graecos fecer(unt) VI. V. IIII. III. pr(idie) k(alendas) et k(alendis) Mart(is), et populo crustulum et mulsum dederunt M. Asinio Agrippa, Cosso Cornelio Lentulo cos.* (25 n. Chr.). Leider ist der Anfang der Inschrift bis auf geringe Reste weggebrochen: über dem ersten Namen der Liste ist noch ein AV erhalten, wozu Bormann bemerkt: *dubito num sint reliquiae verbi Augustales an nominis Augusti alicuius.* Für unsere Inschrift sind natürlich Augustalen schon durch das Datum ausgeschlossen; auch ist die Zusammensetzung insofern verschieden, als sich unter den zwölf ersten Namen neun Freigelassene und drei Sclaven befinden (den letzten Namen, der wieder ein Freigelassener ist, möchte man für später auf dem Steine zugefügt halten). Doch liegt es nahe, an ein ähnliches sacrales Collegium zu denken.

Von den Gentilicien unserer Inschrift kehrt das sonst ziemlich seltene Magilius in n. 3613 Z. 4 wieder. Was die übrigen betrifft, so sind die Familien Thoria und Veturia durch andere Steine (*CIL.* XI, 3687 und 3689) in Caere bezeugt.

CH. HUELSEN.

([1]) Ausser den beiden Caeretaner Monumenten enthält das Blatt noch das von Eugen Müntz (*Mémoires de la Société de Antiquaires de France*, 1885, p. 193 f.) herausgegebene Itinerar von Avignon nach Grasse, welches aber auch nicht auf oder unmittelbar nach der Reise (1494), sondern mehrere, vielleicht viele Jahre später niedergeschrieben ist.

ZUR GESCHICHTE DER KATZE IM ALTERTUM

Die Geschichte der Katze gehört zu den interessantesten, aber auch zu den schwierigsten Kapiteln der Kulturgeschichte überhaupt. Es scheint, man kann nicht vorsichtig genug sein; gehen wir sogleich *in medias res*.

Das Wort erscheint zuerst in der volleren jonischen Form *αἰέλουρος* bei Herodot (484-424 v. Ch.). Er erwähnt sie unter den ägyptischen Tieren und bezeichnet damit die für heilig gehaltene ägyptische Hauskatze, die ihm von seiner Reise an den Nil wohl bekannt war.

Der zweite Zeuge für das Wort ist Aristophanes (444-380), der unter allerlei Pelztieren, deren Felle der böotische Händler auf den athenischen Markt bringt, auch die *αἰέλουρος* anführt, Schwanzwedler, mit beweglichem Schwanze. Mit Sicherheit lässt sich nicht sagen, dass das Wort, das auch bei dem attischen Komiker nur in der älteren vollen Form vorkommt, die Wildkatze bezeichnet [1]. Da aber die Wildkatze ohne Zweifel einst in Griechenland, besonders im nördlichen, vorgekommen ist, wo sie noch heutigen Tages sich findet (z. B. etwas nördlich von Athen, auf dem Parnes, nach Heldreich), so ist jedenfalls die Auffassung im Sinne von « Wildkatze » gestattet, die in der byzantinischen Zeit *ἀγριοκάττα*, *gattoferus*, auch *ἔνδρυμος κάττα* « im Wald lebende Katze », *ἄγριος κάττος* « wilde Katze » genannt wird.

Der nächste Autor ist Aristoteles (*h. a.* V 2, 3. VI 29, 3), dessen Schilderung der *αἴλουρος* nach Sundevall auf die

[1] Ich bringe, sagt der Böotier, Gänse, Hasen, Füchse, Maulwürfe, Igel, *αἰελούρους πικτίδας* (unbestimmbar: Eichhörnchen, Biber ?), Marder, Fischottern, Aale vom Kopaissee. Acharn. 878-880.

« Katze » (Tierarten des Aristoteles S. 44) zutrifft, ebenso nach Aubert und Wimmer (Aristoteles Thierkunde I S. 63) auf die « Katze, *Felis domestica* und *Felis catus* », nach Heldreich, *Faune de Grèce* 12 « *probablement* » auf die Wildkatze geht; dann kommt Kallimachos, der alexandrinische Gelehrte und Dichter (um 250 v. Ch.), der *hymn. in Cer.* 111 von einer Hauskatze des mythischen thessalischen Königs Erysichthon spricht, vor welcher die kleinen Tiere, *θηρία μίκκα*, also die Mäuse, zitterten. Zu *αἴλουρον* bemerken die spätgriechischen Scholien: *τὸν ἰδιωτικῶς λεγόμενον* (*vulgariter dictum*) *κάττον*. In einer anderen Glosse, in einer Vatikanhandschrift des X. Jahrhunderts, wird *ἕλουρος*, wie statt *αἴλουρος* geschrieben wird, durch *vivernus* übersetzt, d. h. *viverrus*, was sonst gewöhnlich das Frettchen bezeichnet.

In den äsopischen Fabeln kommt *αἴλουρος* oft vor und bedeutet stets die Hauskatze, aber da sich dieselben nicht datieren lassen, kann man bei unserer Untersuchung nicht viel damit anfangen. Phaedrus erwähnt kein *aelurus*, auch nicht *felis* im Sinn von Hauskatze; dagegen treffen wir am Ende des ersten Jahrhunderts n. Ch. bei Plutarch eine Stelle, wo von Wiesel und Katze als Speise in der äussersten Hungersnot die Rede ist (*mor.* p. 959 F), so dass niemand zweifeln kann, er erwähne beide als gleichartige Haustiere. Das stimmt mit den z. T. gleichzeitigen Autoren Plinius und Seneca, von denen ersterer die Asche von Wieseln oder Katzen (*mustelae vel felis*) als Mittel, die Mäuse zu vertreiben, anführt (*n. h.* XVIII 160), während Seneca sagt, dass sich die Hühner (*pulli*) vor der Katze (*felem*) fürchten, nicht aber vor dem Hunde (*epist.* 121).

Im zweiten Jahrhundert ist sie als noch ziemlich fremd in Italien dadurch charakterisiert, dass sie in der gelehrt gebildeten Sprache, bei Juvenal, Hygin und Gellius, *aelurus* (*αἴλουρος*) genannt wird. In den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit scheint sie, vermutlich von Aegypten aus, auch nach Asien gekommen zu sein. Mindestens ist die *αἴλουρος* im Unterschied vom römischen Fabeldichter Phaedrus dem syrischen Griechen Babrios bekannt, dem trefflichsten Fabeldichter des Altertums, der nicht später angesetzt werden kann. Dass *αἴλουρος* den Sinn von Marder gehabt habe, ist für die klassische Zeit unerweislich, wenn auch

Carus in seiner Geschichte der Zoologie S. 13 behauptet, Rolleston habe im *Journal of Anat. and Physiol.* vol. II (2. Ser.) 1867 p. 47. 437 nachgewiesen dass das griechische *αἴλουρος* = *Mustela foina*, Hausmarder sei. Eine Verwechslung von Hauskatze (*αἴλουρος*) und Marder (*ἴκτις*) lässt sich literarisch erst vom zweiten christlichen Jahrtausend an beweisen, und zwar aus dem Anonymus Matthaei, der unter Constantin Monomachos (1042) schrieb. Er erzählt nämlich einiges, was auf die Katze zutrifft, und fügt zum Schlusse bei: « Etliche berichten dies vom Marder, *ἴκτις*, der bei uns gemeiniglich (*ἐν τῇ ἡμετέρᾳ συνηθείᾳ*) *αἴλουρος* genannt wird ». In dieser sehr späten Periode bezeichnete *κάττα* Katze, *αἴλουρος* Marder, *γαλῆ* Wiesel; *ἴκτις* aber war ungebräuchlich geworden. So war es damals in der byzantinischen Volksprache.

Betrachten wir nunmehr die zwei lateinischen Wörter für Katze: *feles* und *cattus*. *Feles* bezeichnet der richtigen Etymologie nach, die man freilich umsonst in den etymologischen Büchern suchen wird, das Tier mit dem « gelben » Fleck, das am Halse gelb gezeichnete Tier, den Edelmarder und dann auch den weniger schön gelbhalsigen Iltis und den weisskehligen Stein- oder Hausmarder. Dass auch die Griechen unter ihrer *ἴκτις* (die ja schon in der Ilias vorkommt) ein gelbkehliges Tier verstanden haben, zeigt unwidersprechlich das davon abgeleitete *ἴκτερος* Gelbsucht. *Feles* hängt mit *fel, fellis* Galle zusammen [1]. Also *feles* ist von Hause aus der goldgelbkehlige, durch sein wunderschönes Fell ausgezeichnete, in Italien gar nicht seltene Edel- oder Honigmarder, dann Marder überhaupt, gelegentlich auch wohl Iltis. Im eigentlichen, europäischen Griechenland ist der Steinmarder gewöhnlich; er ist meistens unter *ἴκτις* zu verstehen. *Feles* kann aber auch noch ein anderes marderartiges, gelblichkehliges Tier bezeichnen, nämlich die Wildkatze. Wenigstens wird man

[1] Für Wildkatze, Marder, Wiesel, u. s. w. wird man einen Grundbegriff *fĕl, fl* « gelb » festhalten dürfen. Zu den fruchtbarsten Tieren — von *fē* fruchtbar — gehören sie nicht: da müsste es viel mehr Wildkatzen geben. Die Mäuse, Schweine, Wiederkäuer u. a. m. sind viel fruchtbarer. Die Ableitung von *fē* saugen, säugen würde sie von den übrigen Säugetieren nicht unterscheiden, wenn auch der formelle Standpunkt dafür zu sprechen scheint.

sich vergeblich nach einem anderen Worte umsehen, mit dem die auch im heutigen Italien noch vorkommende Wildkatze bezeichnet worden sein könnte. Sie kann z. B. gemeint sein von Nemesian (*cyneg.* 55, 56), wo er schildert, wie man mit langen Speeren im hohlen Baumstamm die dräuende Katze (*feles*) aufspiesst: *Felemque minacem Arboris in trunco longis praefigere telis*, das Beiwort « dräuend » passt trefflich auf die grimmig sich zur Wehr setzende Wildkatze.

Von dieser Prämisse aus, dass *feles* schon vor der Bekanntschaft der Römer mit ägyptischen Tieren die heimische Wildkatze bezeichnen konnte, und dass schwerlich ein anderer Name für dieses italische Tier jemals existierte als eben *feles* oder *felis*, ist es nun auch ganz selbstverständlich, dass die Römer, sobald sie die ägyptische Hauskatze kennen lernten, dieselbe *feles* benannten. Denn wenn auch die ägyptische heilige Katze und also auch unsere Hauskatze mit der europäischen Wildkatze durchaus nicht so verwandt ist, dass an eine Abstammung der einen von der anderen gedacht werden könnte, wenn sie vielmehr in Bau, Balg und Charakter scharfe Unterschiede aufweisen, so ist doch andrerseits für jeden nicht spezifischen Zoologen die Aehnlichkeit zwischen beiden Katzenarten so in die Augen springend, dass es, wie gesagt, ganz selbstverständlich war, der ägyptischen Hauskatze den Namen der einheimischen Cousine zu geben. So sehen wir denn in der goldenen und silbernen Latinität *feles* im Sinne von Katze, sowohl Wildkatze, bei Nemesianus, als auch ägyptische Katze: bei Cicero, Ovid, Plinius, Seneca. Cicero spricht in den Tusculanen und sonst von der heiligen Katze der Aegypter (*feles*), Ovid erzählt in den Metamorphosen (*Metam.* V 330) von der Diana, dass sie im ägyptischen Götterkampfe auf der Flucht vor Typhon in eine Katze (*feles*) sich verwandelt habe. Plinius X 202 schreibt: *Feles quidem quo silentio, quam levibus vestigiis obrepunt avibus! quam occulte speculatae in musculos exiliunt! excrementa sua effossa obruunt terra, intellegentes odorem illum indicem sui esse.* Hehn bringt zu dieser Stelle die sonderbare Anmerkung: « Richtige Beobachtungen, die aber an der europäischen wilden Katze sich ganz ebenso machen liessen, wie die entsprechenden am Fuchs und anderen Tieren der Wälder und Berge ». Seit wann pflegt man die Wildkatze beim Mäusefang

zu beobachten? Nein, diese vorzügliche Schilderung des Gebahrens unserer Hauskatze, wie sie so leise und sachte als möglich auftretend die Vögel beschleicht, wie sie im Versteck den Mäusen auflauert, um plötzlich auf sie loszuspringen, wie sie ihre Exkremente verscharrt — alles das kann Plinius nur an ägyptischen Hauskatzen beobachtet haben, niemals an der unzähmbaren, bösartigen, scheuen und nächtlichen Wildkatze. iese war auch zu Plinius Zeit gewiss viel schwieriger zu beobachten, als die wahrscheinlich schon durch den einen oder anderen ägyptischen Kultus den Römern bekannten ägyptischen heiligen Katzen. Die zweite bereits berührte Pliniusstelle führt die Asche von Wieseln oder Katzen als Mittel an, die Mäuse zu vertreiben (s. S. 41). Die Wiesel, *mustelae*, waren damals noch die gewöhnlichen Haustiere, die man gegen die Mäuse hielt. Auch die Stelle aus Senecas Briefen, wo *feles* und Hund einander gegenüber gestellt sind, ist schon vorhin angeführt worden (S. 41). Man sieht auch hier, dass man offenbar damals anfing die Katze in Italien als einfaches Haustier zu halten. Dass dies aber nur ganz sporadisch geschah, vielleicht in den Palästen einiger Grossen, ergiebt sich aus dem Umstande, dass eben nur an auffallend wenigen Stellen in dieser Zeit von der Katze (*feles*) die Rede ist. Horaz, Vergil, Catull, Persius, Sueton, Tacitus, Lucan, Petronius — sie alle und noch manche andere erwähnen das Tier überhaupt nicht, während sie z. T. sehr viele andere Tiere namhaft machen [1]. Ins erste Jahrhundert n. Chr. fällt denn auch wohl die Stelle Plutarchs (*moral.* p. 959), wo vom Essen der Wiesel und Katzen (*αἴλουροι*) in der äussersten Hungersnot die Rede ist. In Aegypten kam so etwas notorisch niemals vor. Im Gegenteil, wir hören (Diodor. I 84), dass in solchen schrecklichen Zeiten es zwar vorgekommen sei, dass die Menschen sich gegenseitig aufassen, niemals jedoch habe man sich an einem heiligen Tiere vergriffen; die Katze aber gehört zu den allerheiligsten Tieren. Man muss also aus jener Plutarchstelle schliessen, dass zu seiner Zeit (46-120)

(1) Bemerkenswert ist auch (worauf mich Ch. Hülsen aufmerksam macht), dass in den reichhaltigen Verzeichnissen der *voces animantium* (Sueton, ed. Reiff. 247-254 wozu u. a. das bei Polemius Silvius p. 548 zu fügen ist) keine lateinische Bezeichnung für das Miauen der Katze vorkommt.

auch ausserhalb Aegyptens da und dort Katzen als Haustiere gehalten wurden, offenbar zur Vertilgung der Mäuse wie die in einem Atem von Plutarch genannten Wiesel. Dass die Katze zur Zeit des berühmten Vesuvausbruchs noch kein gemeines Haustier in Italien war, geht aus den Ruinen von Herculaneum und Pompeji hervor, wo alle möglichen Haustierreste ausgegraben und teilweise ihre vollständigen Körperformen ausgegossen werden konnten, von der Katze aber keine Spur sich vorfand: weshalb ein moderner Gelehrter die komisch-geistreiche Vermutung aufstellte, dass sie in Voraussicht der Katastrophe sich bei Zeiten aus dem Staube gemacht haben werden. Ich erinnere mich nicht bei einer der vielen Erdbeben - und Ausbruchskatastrophen in neuerer Zeit von der Auswanderung sämtlicher Katzen aus einer Stadt etwas gelesen zu haben, wenn mir auch wohl bekannt ist, dass die Katzen unmittelbar vor einem Erdbeben und während desselben in furchtbarer Aufregung hin - und herrennen.

Ins erste Jahrhundert fällt ferner die stadtrömische Grabschrift einer Calpurnia Felicla (*C. I. L.* VI, 14223), mit dem darunter befindlichen sehr hübschen Bild einer Katze, die wir umstehend nach einer von Hrn. Salinas freundlichst vermittelten Photographie wiedergeben. Es ist ein Marmorcippus, der nahe dem Grabe der Calpurnier und Licinier unweit der Porta Pia gefunden wurde [1]: dass eine *feles* dargestellt sein soll, wird gesichert durch die Anspielung auf den Namen der Begrabenen, Felicula. *Feles*, das, wie gesagt, keineswegs bloss oder auch nur ursprünglich unsere Hauskatze bedeutet — wie es nach den Wörterbüchern den Anschein hat [2] — sondern vielmehr auch Marder oder Wildkatze bezeichnet, steht in diesem Sinne ausser bei Nemesian auch bei Varro *r. r.* III 11, 3, III, 12, 3, bei Columella VIII, 3, 6, VIII 15, 2, bei

[1] [Wenn im *C. I. L.* VI zu n. 14189 die Calpurnierinschriften von der Via Salaria aus Ende des zweiten Jhdts. gesetzt werden, so ist das sicher irrig: dagegen zeugt der — später gemachte. — Fund der Gräber der vornehmen Calpurnii und Licinii aus claudisch-neronischer Zeit (*C. I. L.* VI. 31721-31727), und in unserem speziellen Falle der Schriftcharakter sowie die (im Corpus übersehenen) Apices über *mánibus* Z. 1 und *Germulló* Z. 3. Ch. H.].

[2] Freund und Georges führen als erste Bedeutung von *feles* Katze an, und Freund setzt vor die zweite Bedeutung (« Marder, Iltis ») sogar noch das Wort « übertragen ».

Phaedrus II 4, 4: hier wohnt die *feles* in einem Baum, während oben ein Adler horstet und unten ein Eber seine Lagerstatt ein-



Fig. 1.

gerichtet hat: es handelt sich somit keineswegs, wie Georges und Freund meinen, um unsere Hauskatze. Auch Celsus V 18 kann mit seinem *felinum stercus*, das er als Rezept empfiehlt, ganz wohl Marderkoth gemeint haben.

Die späteste mir bekannte datierbare Stelle, wo *feles* erwähnt wird, ist bei Ausonius (*epigr.* 65, 5 Sch.). Das Wort « Marder » steht da im übertragenen Sinn von einem Räuber der Unschuld, Verführer: *feles pullaria*, ein Marder, der den jungen Hühnern nachstellt. Er sagt von einem gewissen Marcus: *Feles nuper pullaria dictus, Corrupit totum qui puerile secus.* Es ist wohl eine Nachahmung plautinischer Redeweise; denn schon der älteste Komiker der Römer hatte von einem Jungfernmarder, *feles virginaria* oder *virginalis* (Plaut. *Pers.* 750, *Rud.* 748), gesprochen.

Ausonius also ist der letzte datierbare Zeuge in der römischen Literatur für das Wort *feles* und zwar im ursprünglichen Sinne von Marder. Er lebte von 309-392. Das Wort ist dann ausgestorben; die romanischen Sprachen haben es nicht übernommen. Vielmehr ist eben in jener Zeit eine andere Bezeichnung für die Katze in den Vordergrund getreten, die auch in den romanischen Sprachen Aufnahme gefunden hat, und die für die Römer den Vorteil bot, dass sie nicht auch von Marder und Iltis verstanden werden konnte, nämlich *cattus* und *catta.*

Dieser recht eigentliche Name der Katze war wie unsere Hauskatze selbst afrikanischen Ursprungs. Nach Pictet ist das Wort speziell aus dem Idiom herzuleiten, aus welchem das nubische *kadiska*, das berberische *kaddiška* und das affadeische (von Bornu) *gáda* hervorging. Beide Formen mit *g* und *k* sind somit schon in Afrika vorhanden, ebenso die Verdoppelung der Dentalis. Das afrikanische Wort ist in der Form *katô* auch ins Syrische übergegangen. Wenn auch Pictets Angaben nicht immer ganz zuverlässig sein sollen, so wird er doch in Beziehung auf Nordafrikanisches als Franzose Glauben verdienen, und es ist im höchsten Grade merkwürdig, dass Jahrhunderte lang, bevor das Wort in der Literatur auftaucht, es gerade für Afrika inschriftlich bezeugt ist [1]. Catta erscheint als Name eines aus Afrika stammenden Rennpferdes auf der grossen Inschrift des Wagenlenkers Avillius Teres, aus der trajanisch-hadrianischen Zeit (*C. I. L.* VI, 33937 = 10053 *e*, 9; vgl. Borsari, *Bull. comun.* 1902 p. 177 ff.). Die

[1] Ch. Hülsen machte mich auf dies Zeugnis aufmerksam. Mit Recht bemerkt er, dass *catta* für ein Rennpferd ein gar nicht übel gewählter Name sei.

richtigere lateinische Form ist die mit doppeltem *t*, nicht *catus*; das beweisen die romanischen Sprachen (Gröber in Wölfflins Archiv I, 543). Für das Lateinische selbst hatte das neuauftauchende Wort den grossen Vorzug, dass es nicht so leicht mit anderen ähnlich klingenden verwechselt werden konnte, wie dies bei *feles*, *felis* der Fall war, das mit dem vielgebrauchten Wort *fel*, *fellis* = Galle allzu leicht confundiert wurde. Aus solchen Gründen wird ja auch z. B. *mus*, *muris* in der spätesten Latinität aufgegeben. Es kommt mir somit gar nicht besonders verwunderlich vor, dass *feles* mit der Zeit von *cattus* verdrängt worden ist. Man wird vielleicht annehmen dürfen, dass längere Zeit neben *feles* und *felis* im Sinne von Marder *cattus* im Sinne von Hauskatze nebenherging.

Ins vierte Jahrhundert fällt wohl die älteste notdürftig datierbare literarische Stelle für *gatta*. Sie stammt aus der gemeiniglich vor 350 n. Chr. angesetzten Itala, der vorhieronymianischen lateinischen Bibelübersetzung; wir lesen nämlich im Buche Baruch 6, 21 (lat. Uebersetzung des apokryphen Jeremiasbriefes): *Supra corpus eorum et supra caput eorum volant noctuae et hirundines et aves etiam, similiter gattae* (cod. *gutae*). Hieronymus, 340-420, schreibt *cattae*; der griechische Text hat *αἴλουροι*.

Die Katze zählt hier zu den unheimlichen gespenstischen nächtlichen Tieren, wie sie ja im Aberglauben mancher Völker, der alten Wenden, Deutschen, Ungarn, Neugriechen u. a., mit Vampyren, Hexen, Dämonen zusammengeworfen wird. Nach Wlislocki wird heute noch in einigen ungarischen Tälern jede Katze für eine in Tiergestalt verzauberte Hexe gehalten. Und wie man Hexen verbrannte, so geschah es im Mittelalter bisweilen auch den Katzen, so zu Metz am Vorabend des Johannestages (*Revue archéol.* 1868, 18 p. 191). Sittl will in den obigen *cattae* oder *αἴλουροι* Nachtvögel erkennen, ohne es aber aus der lateinischen oder griechischen Sprache und Literatur begründen zu können; denn auch die später die später zu erwähnenden pannonischen *cattae* des Martial brauchen, wenn sie auch Vögel waren, durchaus keine Eulen gewesen zu sein, da es sich doch bei ihm um essbare Tiere handelt.

Der erste eigentliche römische Schriftsteller, welcher das Wort *cattus* aufweist, ist zwischen 300 und 350 Palladius in seinem Werke

über die Landwirtschaft, worin er grossenteils dem Columella folgt, in diesem speziellen Punkte jedoch ganz selbständig ist. Wir lesen bei ihm: « Gegen die Maulwürfe ist es von Nutzen, Katzen (*cattos*) in grösserer Anzahl mitten in den Artischockenanlagen (*in carduetis*) zu halten ». Die Artischocken (*cardui, cinarae*) waren wie unsere Spargeln ein sehr beliebtes, feines und keineswegs billiges Gemüse, die erklärte Leibspeise vieler Römer, nicht minder aber auch der Feldmäuse. Dass in solchen sorgfältig gepflegten Anlagen auch der Maulwurf sehr unangenehm ist, so nützlich er auf Wiesen und Aeckern sein mag, ist jedem Leser sicherlich bekannt. Ueberdies glaubte man, er fresse Wurzeln. « Sehr viele Leute (*plerique*) », fährt Palladius fort, « halten zu diesem Zweck zahme Wiesel. Etliche haben auch ihre Löcher (*foramina*) mit Thon (*rubrica*) und dem Saft der wilden Gurke angefüllt. Manche öffnen neben der Lagerstatt der Maulwürfe mehrere Hohlgänge, worauf diese erschrocken über das eindringende Sonnenlicht entfliehen. Sehr viele bringen am Eingang des Baues Schlingen an, die an Schnüren herabhängen (*setis pendentibus*) ». Gerade wie solche Schlingen heute noch im Gebrauch sind gegen Maulwürfe, nicht aber gegen Feldmäuse.

Wir haben hier offenbar die Zeit vor uns, wo Katze und Wiesel nebeneinander gehalten wurden, beide für die Jagd auf Maulwürfe, und ohne Zweifel auch für die auf Mäuse, ohne dass wir deshalb mit Hehn und Sittl das Wort *talpa* bei Palladius in dem für die gesamte Literatur unerhörten Sinne von Maus zu nehmen hätten: wie sollte auch der Maulwurf, der heute noch in Italien *talpa* heisst, von den Mäusen unterschieden worden sein, wenn diese gleichfalls *talpae* hiessen? Und wie trefflich passt die Stelle vom Erschrecken vor dem eindringenden Sonnenlicht eben auf den gesichtschwachen Maulwurf, und wie so gar nicht auf eine Feldmaus! Sittl leugnet freilich frischweg, dass die Katzen zum Maulwurffange gebraucht werden können, aber der Naturforscher Othmar Lenz, eine der allerersten Autoritäten in derlei Fragen, bestätigt es ausdrücklich. « Gute Katzen » — sagt er — « lauern den Maulwürfen auf und hauen sie mit den Krallen in dem Augenblick aus der Erde, wo sie emporwühlen ». Frettchen, wie Sittl hier *cattus* übersetzt, heisst das Wort nie. Sittl macht wieder die gleichen Willkürlichkeiten wie im Falle des Jeremias-

briefes. Also ums Jahr 350 war die Katze, *cattus* genannt, in Italien ein ziemlich gewöhnliches mäuse- und maulwurfvertilgendes Haustier; es scheint schon ein Uebergewicht gegenüber dem « zahmen Wiesel » gehabt zu haben, das an zweiter Stelle genannt wird. Nicht viel später fällt die Erwähnung der ägyptischen heiligen Katze unter dem Namen *catta* bei Rufinus (345-410) in der Uebersetzung der Clementinen 5, 20: *Alii eorum bovem, qui Apis dicitur, colendum tradidisse, alii hircum, alii cattas.* Desgleichen setzt man vermutungsweise ins vierte (fünfte?) Jahrhundert das medicinische Buch des Sextus Placitus Papyriensis, in welchen wiederholt von *cattae* oder *gattae stercus* die Rede ist (s. Thes. l. Lat. u. d. W. *cattus*).

Ins Jahr 447 wird Cassius Felix datiert, welcher (5 p. 13) Katzenkot, *catti stercus*, mit Senf und Essig gegen das Ausfallen der Haare empfiehlt, wie auch (um 550) Alexander von Trallis *αἰλούρου κόπρον*, der nur den Senf weglässt.

Ungefähr 50 Jahre nach Cassius Felix kann Luxorius angesetzt werden, der afrikanisch-vandalische Epigrammdichter der lateinischen Anthologie. Sein Epigramm (I nr. 375 R.) beginnt: *Inmensi soricis gattus dum membra vorasset Deliciis periit crudior ille suis*. Die Ueberschrift lautet: *de gatto, qui cum soricem maiorem devorasset, apoplexiam passus occubuit.* Also ein *gattus* sei gestorben, weil er eine zu grosse Maus gefressen hatte. Die zweimal überlieferte Form *gattus* sollte man nicht in *cattus* verwandeln, da ja auch die Form mit *g* sonst noch feststeht neben der mit *c*. Freilich in einem anderen Gedicht der Anthologie (I nr. 181 R.) ist die Form *cattus* überliefert, sogar mit heteroklitischem Ablativ *cattu* in der Ueberschrift. Von wem dieses zweite Gedicht herrührt, weiss man leider nicht. Der Codex stammt aus dem VII. Jahrhundert.

Um 593 schrieb Euagrius, *hist. eccl.* VI c. 23 von dem Säulenheiligen Symeon, dass er als Knabe einen Panther (*πάρδος*) wie ein zahmes Hauskätzchen am Halsband führte und sagte, es sei eine *αἴλουρος, ἣν κάτταν ἡ συνήθεια λέγει*, also eine Katze, die man früher *αἴλουρος* nannte, jetzt aber im gewöhnlichen Leben *κάττα* zu nennen pflege. Damit steht nicht im Widerspruch, dass Agathias (a. 582) ein Epigramm gemacht hat auf eine hausgeborene Katze, *οἰκογενὴς αἴλουρος*, die sich an einem zahmen Reb-

huhn vergreift, ein Motiv, das auch Damocharis und die Fabeldichter behandelt haben. Alle diese Dichter bedienen sich natürlich des feineren, klassischen Ausdrucks *αἴλουρος*, nicht des vulgären *κάττα*.

Zur gleichen Zeit, um das Jahr 600, schrieb auch der Biograph Gregors des Grossen, der Diakon Johannes: *Nihil in mundo habebat praeter unam cattam, quam blandiens crebro quasi cohabitatricem in suis gremiis refovebat.* Und ebenfalls zu Beginn des siebenten Jahrhunderts n. Chr. schreibt Isidor von Sevilla XII 2, 38, dass das Volk, *vulgus*, den Mauser, *musio*, *catus* (*cattus*?) nenne, *a captura*, wie er komischerweise etymologisiert. Und in die gleiche Periode fällt wahrscheinlich die Horazscholiensammlung, wo von den blauäugigen Germanen gesagt wird, dass sie katzengraue Augen (*colore cattino*) haben. In das Jahr 628 setzt man den byzantinischen Schriftsteller Theophylaktos, der den Beinamen *Σιμοκάττης* führte, d. h. mit katzenartiger Stumpfnase. Drei- bis vierhundert Jahre später, in die Zeit von Constantin Monomachus, fällt wie gesagt, die Abfassung der zoologischen Excerpte des Anonymus Matthaei, wo wir lesen: *ὅτι ὁ αἴλουρος ὁ λεγόμενος παρ' ἡμῖν ῥωμαϊστὶ κάττος λέγεται.* Damals also war der lateinische Ausdruck *cattus* auch in Konstantinopel vollständig eingebürgert.

Ins XII. Jahrhundert fällt des Theodorus Prodromus Katomyomachia, ein dramatisches Seitenstück der altklassischen Batrachomachie: bei ihm, wie auch im schol. Paris. Aristoph. Plut. 693, heisst die Katze *κάτα*. Und eben wieder in Handschriften der Batrachomachie finden wir im XIII.-XIV. Jahrhundert *κάττα*, in solchen des XV.-XVI. Jahrhunderts *γάτα*, *γάτας* als übrigens falsche Scholiastenerklärung zu *γαλῇ* Wiesel (s. Ludwichs Ausgabe der Batrachom. S. 208 und 257). Gleichfalls ins XII. Jarhundert gehört die Notiz im siebzehnten Teil der Chronik des Godefridus († 1191) von dem ungarischen Volksstamm der Petschenegen, dass sie noch zu seiner Zeit das Blut wilder Tiere trinken und rohes Fleisch von Pferden, Füchsen, Wölfen und Katzen (*cattorum*) essen (Graf G. Kuun *relat. Hungar.* II, 113).

Nicht zu datieren vermag ich die *catta* der tironischen Noten (109, 9 ed. Schmitz), den *κάττος* der schol. Callim. in Cer. 111 (*αἴλουρον*] *τὸν ἰδιωτικῶς λεγόμενον κάττον*) und die der

schol. Dorvill. Aristoph. Plut. 693. Absichtlich weggelassen habe ich die Stelle Martials XIII 69, wo *catta* erwähnt wird: denn diese *catta* wird zwischen lauter essbaren Vögeln genannt und ist sicherlich ein pannonischer Vogel (s. Friedländer zu der Stelle). Ebenso habe ich weggelassen die angeblich *cattus* genannte Belagerungsmaschine bei Vegetius *de re mil.* IV c. 15: denn keine Handschrift liest so und ebensowenig der beste Herausgeber, Carl Lang. An sich wäre es ja denkbar, dass eine an die Mauer heranschleichende Belagerungsmaschine vom Soldatenwitz Katze genannt worden wäre — auch Mäuslein, *musculus*, ist Name einer solchen Maschine (Veget. IV c. 16) — aber für Vegetius ist und bleibt das Wort doch nur Hypothese und somit als Beweismittel nicht zu brauchen. Allerdings ist von den Bolognesen des Mittelalters überliefert, dass sie Belagerungsmaschinen, wie sie Vegetius schildert, besassen und wirklich *cattos*, Katzen, benannten: Mamotrectus zu Ezechiel 35, welchen Ducange citiert, gibt an: *Vineas machinas bellicas, quibus itur ad murum suffodiendum, quas Bononienses vocant cattos.* Wer den Mut hat, mit älteren Ausgaben jenes Wort bei Vegetius einzusetzen — gegen die Handschriften, welche vielmehr *causias, caucias, cautias* und dergl. bieten, — erhält für den Anfang des fünften Jahrhunderts ein weiteres Zeugnis für *cattus* = Katze. Es wäre eine gute Bestätigung unserer obigen Auseinandersetzung, notwendig aber haben wie sie nicht.

Dagegen scheint mir eine antiquarische Notiz noch zu erwähnen, die das vierte Jahrhundert betreffen soll. In einem Vandalenfrauengrab der Völkerwanderungszeit in Ungarn, zwischen 350 und 400 n. Chr., hat man auf der Brust des menschlichen Skeletts das einer Katze gefunden (Lipp, Gräberfelder von Keszthely, S. 23), ein Beweis, wie zärtlich schon die Vandalinnen, falls wir die dort Begrabenen mit Recht so benennen, ihre Katzen liebten.

Zu den literarischen Notizen, die wir für die Geschichte der Katze bei den klassischen Völkern brauchen können, kommen nun auch noch eine Reihe Daten aus der Kunstarchäologie. Die meisten Katzen, von denen in archäologischen Büchern zu lesen steht, erweisen sich als Phantasiegebilde: ausser an der mykenischen Dolchklinge, wo keine Hauskatzen, sondern nordafrikanische Gin-

sterkatzen ([1]) dargestellt sind, gilt dies von den angeblich ältesten Katzenbildern auf den etrurischen Wandgemälden des VII. und VI. Jahrhunderts v. Chr. von Tarquinii (Corneto), Clusium (Chiusi) und Caere (Cervetri) und ebenso von dem durch Furtwängler publizierten Thonobjekt der Sammlung Sabouroff I Tf. 65, wo dieser Gelehrte und nach ihm Andere fälschlicherweise Katzen und Mäuse sehen. Bei näherer Untersuchung sind es sämtlich Hauswiesel, und die Maus, welche in dem Vejenter Grabgemälde von der « Katze » im Maul gehalten werden soll, ist bloss ein weisser Fleck ([2]). Vermutlich das früheste archäologische Stück, das Bekanntschaft der europäischen Griechen mit unserer Hauskatze beweist, ist im Heraeum von Argos ausgegraben worden, eine Katze aus ägyptischem Porzellan, zugleich mit porzellanenem Aeffchen, vielleicht die Weihegabe eines Argivers nach glücklicher Rückkehr von einer Reise an den Nil. ([3]).

Fast in die gleiche Zeit dürften dann gewisse Münzen von Tarent und Regium fallen, sämtlich aus dem Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr., wo nach den einen eine Katze, nach anderen ein junger Panther dargestellt ist. Die Münzen sind sehr schön geprägt und zeigen das als Jüngling personifizierte Volk, Demos, sitzend und mit einem Kätzlein spielend. Da fünf Typen und Variationen vorliegen, von denen wir hier vier geben, kann man sich

([1]) Eine ganz ebenso deutliche Ginsterkatze sieht man auf einem bei Riehm, bibl. Handwörterbuch I 312 wiedergegebenen ägyptischen Wandbild auf Papyrusstengeln aufwärts schleichen, um junge Vogelbrut und Eier zu erbeuten. G. Schmid will auch auf dem « goldenen Ornament » des dritten mykenischen Grabes (Schliemann Myk. S. 208 fig. 266) zwei einander gegenüberstehende Ginsterkatzen erkennen (myken. Tiere S. 208, Petersb. Akad. Abh. 1903), während Schliemann allerdings ganz falsch von Löwen spricht. Mir scheinen es zwei ungeschickt gemachte Panther zu sein.

([2]) Nach gütiger Mitteilung von Dr. Jacobsen in Kopenhagen. Er schreibt mir, von einer Maus sei keine Rede, von der vorgeblichen Katze aber sei kaum etwas anderes zu sehen als die vielen und starken Barthaare: allein gerade diese stimmen völlig überein mit den zu Tarquinii und Clusium erhaltenen ganz sonnenklaren Darstellungen von etrurischen Hauswieseln.

([3]) Die katzenähnliche Figur, welche auf dem attischen Grabrelief beis Conze n. CCIV oben auf einer Stele liegt, ist ohne Zweifel als monumentale Krönung einer Grabstele aufzufassen, wahrscheinlich, nach Ch. Hülsen, eine Sphinx (Kopf und vorderster Teil der Vorderfüsse zerstört).

leicht überzeugen, dass es sich, wie u. a. auch Lenormant annimmt, wirklich um Katzen handelt ([1]). Das eine Mal hält Demos der Katze einen unklaren Gegenstand ([2]) zum Spielen hin, das andere Mal neckt er sie mit einem kleinen Vogel, dann spielt sie unter dem Stuhle des Jünglings mit einem Ball oder schleicht hinter dem Stuhle heran: kurz, das Tier benimmt sich ganz wie eine zahme Hauskatze, hat auch die Grösse und Gestalt einer solchen. Der auffallend schlanken und zierlichen nubischen Falbkatze, auf welche wir sogleich zu sprechen kommen, gleicht das Tier der fünf Münzen auf und nieder. An einen jungen Panther ist aus dem Grunde weniger zu denken. weil derselbe, dem doch immer nicht ganz zu trauen wäre,



Fig. 2.

nicht angebunden ist. Auch hätte das Tier in diesem Fall eine plumpere Gestalt und vielleicht auch eine Andeutung des gefleckten Pelzes ([3]). Offenbar ist damals der Versuch gemacht worden, die ägyptische Hauskatze im hellenischen Unteritalien einzubürgern. Vielleicht geschah es durch Vermittlung kyrenäischer Handelsleute ([4]). Auf den Münzen wies man das neue Tier dem Genius

([1]) Die Besorgung der Münzabdrücke verdanken wir der oft bewährten Güte Freund Imhoofs. Eine der fünf Münzen wurde weggelassen, weil die Katze darauf nur undeutlich erhalten ist.

([2]) Eine Spindel, wie die Numismatiker erklären, wird es aus mehrfachen inneren Gründen schwerlich sein. Vielleicht ist es ein Stengelbrot, ähnlich dem Posener Wecken bei M. Höfler, Gebildbrote. Archiv für Anthropologie 1907 S. 103 fig. 2.

([3]) Andeutung der Flecken des Panther- oder Damhirschfells auf Münzen und Gemmen kommt öfters vor. Was den Panther betrifft, so vgl. Imhoof- Keller, Tier - und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen Tf. I 21. XIV 31. XV 6. 8. 11.

([4]) Ist doch auch die berühmte Arkesilasvase in Italien gefunden worden.

des Volkes, Demos, zu; es gab keine olympische Gottheit, die es als Attribut hätte beanspruchen können. Daher spielt der Demos mit dem neuen niedlichen Spielzeug. Die Auffassung des Tieres als Katze wird vollauf bestätigt durch die beiden von Engelmann, Jahrbuch des Instituts 1899, S. 136 und 137 publizierten Vasen aus Ruvo (Sammlung Jatta nr. 1016. 1555). Sie stammen gleichfalls aus der Wende des 5/4. Jahrhunderts v. Chr.,



Fig. 3.

sind, wie mir Kollege Klein versichert, ohne Zweifel in Apulien selber angefertigt, vielleicht zu Tarent, und zeigen uns vornehme Damen, die mit absolut deutlich gemachten Katzen spielen. Man hat in diesen — man könnte sagen Boudoirscenen — den glänzendsten Beweis dafür, dass um jene Zeit — circa 400 v. Chr. — wirklich zahme Katzen in Apulien existiert haben. Beidemal läuft ein Kätzchen auf dem rechten Arm einer Dame und ist offenbar ganz zutraulich. Das auf nr. 1016 ist gestreift und hat einen etwas wolligen Schwanz, welch letzteres Merkmal auch auf die Katze nr. 1555 zutrifft.

Am allerdeutlichsten ist aber der Katzencharakter zum Ausdruck gebracht auf einer dritten apulischen Vase im britischen Museum N F 126 aus der Sammlung Blacas (aus der Basilicata;

abgebildet *Élite céramogr.* IV Tf. 82): das Tierchen ist ganz nach Katzenart einem jungen Manne von hinten her an die Schulter heraufgestiegen und scheint die Pfote nach einem Vögelchen auszustrecken, das er in seiner linken Hand hält.

Hiezu treten noch zwei weitere Vasen des britischen Museums, eine Pelike aus Apulien, « apulischen Stils » F 308: eine Gans und ihr entgegenrennend eine Katze, unterhalb einer Toilettenscene. Dann eine Lekane « campanischen Stils » aus Avella F 207 aus der Sammlung Blacas: eine sitzende weibliche Gestalt (Aphrodite?) hält an den Schwingen eine Taube, gegen welche



Fig. 4.

eine Katze emporspringt, Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum* IV p. 104 und 154. Diese zwei Vasenbilder werden hier nach Photographieen, die wir der freundlichen Vermittelung der Herren Ashby und Walters verdanken, zum ersten Male publiziert. Das erste Bild (fig. 4) ist leider sehr stümperhaft ausgefallen, so dass die Gans vom Katalog als weisse Ente aufgefasst wird, die Katze abar einem Karakal oder kleinen Leopard ähnelt. Das zweite Bild dagegen (fig. 5) ist glücklicherweise um so besser gerathen.

Den Grund, warum die durch so stattliche archäologische Argumente ungefähr für den Ausgang des fünften Jahrhunderts v. Chr. erwiesene Akklimatisierung der ägyptischen Hauskatze in Apulien wieder verloren ging, wissen wir nicht; doch lässt sich vermuten, dass dies mit den schweren Kriegszeiten und der Vernichtung der blühenden hellenischen Kultur Unteritaliens durch die Römer zu-

sammenhing. Auch der Versuch des Agesilaos im Anfang des vierten Jahrhunderts, also fast um die gleiche Zeit, Kamele in Elis einzuführen, ist offenbar nicht vom Glück begünstigt gewesen, und es hat sich nur eine einzige Nachricht davon in Xenophons hellenischer Geschichte, erhalten.

Aelteren Datums ist eine rhodische Vase, aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr., welche attisches Gepräge



Fig. 5.

zeigt. Sie stellt eine Musikschule dar. Hier steht auf einem Stuhle ein Tier, das nichts anderes sein kann als eine Katze. Sie hat auffallende Aehnlichkeit mit der Katze von der Porta Pia, ist auch so dichthaarig und dreht den Kopf zu einem Mädchen herum, das ihr ein Stück Brot oder dergleichen zum Fressen reicht (s. *Annali dell' Istituto* 1878 *tav. d'agg.* P.; danach Daremberg und Saglio Dictionnaire III p. 470 fig. 2602). Diese Vase, jetzt im brit. Museum, ist zu Kameiros gefunden, wie auch eine zweite Musikschulvase, ebenfalls abgebildet *Annali* 1878 *tav. d'agg.* O. (danach Daremberg und Saglio a. a. O. fig. 2601).

Auf die Vermutung, dass die Motive dieser zwei gleichartigen, jedenfalls in der gleichen Fabrik entstandenen Vasen, einem afrikanischen Klima, vielleicht zu Kyrene, entstammen, bringt mich der Umstand, dass auf der zweiten Vase statt der Katze ein ganz deutlicher Panther gezeichnet ist, der sich von der Katze der anderen Vase in Grösse und Gestalt scharf unterscheidet und an einem Stricke festgehalten wird. Dieser Panther auf der einen rhodischen Musikschulvase wird von gewissen Interpreten als Hauskatze gedeutet, was aber ganz unzulässig ist: Strick, Grösse, punktiertes Fell, Gestalt, alles spricht für einen allerdings nicht ausgewachsenen Panther.

Gerade so verhält es sich mit einer dritten Vase, auf der man gleichfalls eine Katze hat finden wollen. Sie ist aus der Sammlung Panckoucke, abgebildet von Dubois, *Catalogue des vases grecques de la Collection Panckoucke* n. 45, vgl. Text p. 14 n. 134 (danach Daremberg und Saglio I p. 689, fig. 822). Der französische Altertumsforscher schreibt ganz richtig darunter *Panthère apprivoisée.* Auch dieses Tier ist zu gross für eine Katze, hat punktiertes Fell und entspricht überhaupt eben einem nichtausgewachsenen Panther, nicht aber unserer Hauskatze.

Da sich solch ein gezähmter Panther (beziehungsweise Gepard) auch auf der gleichfalls dem fünften Jahrhundert angehörigen Arkesilasvase befindet ([1]) — unter dem Stuhle des Königs sitzend — wird man wohl an Kyrene als Erfindungsort des Motivs denken dürfen. Man erinnere sich auch an die entschieden nordafrikanischen Scenen, z. B. mit Ginsterkatzen, auf mykenischen Kunstgegenständen. Eben der Ginsterkatzendolch oder, wenn man lieber will, sein Original, ist doch gewiss nicht in Europa verfertigt worden.

In Kyrene und im Nildelta sind gezähmte Panther, beziehungsweise Geparde oder Servale, sicherlich nichts Ungewöhnliches gewesen, wohl aber in Athen, wo auch Theophrast in den Charakteren sie ohne Zweifel erwähnt hätte, wenn sie, wie die Affen, häufiger oder überhaupt vorgekommen wären.

Wenn nun auch jener Akklimatisationsversuch in Apulien offenbar sehr bald wieder verschollen ist, so dürfte doch da und dort in Grossgriechenland eine Hauskatze sich gerettet und fortgepflanzt haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Cicero, Seneca,

([1]) Sittl erklärt das Tier für eine Katze!

Plinius und den Einwohnern Pompejis die ägyptische Katze nicht ganz unbekannt gewesen, und man hatte also Gelegenheit, sie in Italien zu sehen. Aber nach den sehr spärlichen Andeutungen zu schliessen, muss sie selten gewesen sein. Vermutlich wurde sie gleich anderen seltenen Tieren, wie z. B. der indische sprechende Papagei (vgl. Persius, Anfang der 1. Satire) in dem Palaste des einen oder anderen reichen Römers als Haustier gehalten. Wir hätten somit an und für sich keinen Anlass, übermässig zu erstau-



Fig. 6.

nen, wenn wir auf einem Mosaikbilde aus Pompeji (*Mus. Borbon.* XIV, 14) eine Katze erblicken, die im Begriff steht, ein Huhn niederzuschlagen. Weit mehr werden wir zunächst darüber uns wundern, dass diese in Pompeji übrigens seltene Katze gar nicht sonderlich mit der nubischen Falbkatze, der *Felis maniculata* stimmt.

Die reguläre heilige Katze der Aegypter war, wie die anatomische Untersuchung an hunderten von Mumien erwiesen hat, die *Felis maniculata* oder nubische Falbkatze, ein in seiner eigentlichen Heimat einfarbiges, dem Wüstensand ähnlich sehendes Tier, an Gestalt und Instinkten unserer gewöhnlichen europäischen Katze völlig gleichend ([1]).

([1]) Die Photographie wurde auf Kosten des k. k. oesterr. archaeol. Instituts angefertigt nach dem Exemplar des böhmischen Landesmuseums mit Erlaubnis des Vorstandes Hofrats Frič.

Mit dieser gewöhnlichen nubisch-ägyptischen Falbkatze, von der im Ganzen und Grossen unsere heutige europäische Hauskatze abstammt, will die interessante pompejanische Mosaikkatze nicht besonders harmonieren: Färbung, Streifen, längere Haare am Schwanz und hohe Beine erinnern vielmehr an *Felis chaus*, den Sumpfluchs, Kirmyschak, der in Aegypten, allerdings viel seltener als die Katze, einbalsamiert worden ist, und dessen Zähmung man versucht zu haben scheint.

Zu Benihassan in Mittelägypten hat man neben der sogenannten Artemisgrotte ausser den gewöhnlichen Katzenmumien auch



Fig. 7.

Sumpfluchsmumien gefunden. Blainville, *osteographie* Tf. 19 und C. Keller, Abstammung der ältesten Haustiere S. 83, bezeichnen die Mumien als *Felis chaus*; Gervais, *histoire des mammifères* (1885) S. 89 und Lortet-Gaillard, *La Faune momifiée de l'ancienne Égypte* (1903) S. 21 ff., als *Felis caligata*; Nehring, Verhandlungen der Berliner anthropol. Gesellschaft 1889 S. 558, spricht von *Felis serval* und *Felis chaus*. W. Bateson handelte in der *Cambridge philosophical Society* über einige Schädel mumifizierter ägyptischer Katzen und stellte fest, dass wenigstens zwei Arten zu unterscheiden seien, deren eine (unsere *F. chaus*) auch die Wildkatze an Grösse übertreffe, *Academy* 1890 Nr. 933 S. 209. Zwischen dem Sumpfluchs (*F. chaus*) und dem Stiefelluchs (*F. caligata*) besteht nach Brehm kein wesentlicher Unterschied.

Ein Londoner Grabgemälde von Theben in Oberägypten, aus dem Neuen Reiche stammend, zeigt eine Jagd auf Sumpfvögel, wobei der Sportsman von einem sumpfluchsartigen Tier begleitet wird, das die mit einem Wurfholz nach Art des Bumerang ge-



Fig. 8.

troffenen Vögel aus dem Röhricht ins Boot zu apportieren scheint (so gedeutet von Erman, Aegypten I, 323).

Dieses Tier, das hier die Funktion eines Jagdhundes versieht, steht sozusagen in der Mitte zwischen dem echten, reinen Sumpfluchs mit seinen auffallenden Ohrpinseln und einer gewöhnlichen nubischen Falbkatze. Es unterscheidet sich von der letzteren durch das dunkelgefleckte Fell, den etwas langhaarigen Schwanz, die

gedrungenere und grössere Gestalt, die stärkeren Gliedmassen, von *Felis chaus* aber durch das Fehlen der spezifischen Luchsohren. Und dies ist sehr in die Wagschale zu legen, bei der ausgeprägten Realistik der ägyptischen Kunst, namentlich des Neuen Reiches. Auch Wilkinson-Birch, *manners and customs* III 293 sagen, *Felis chaus* komme nicht vor auf ägyptischen Denkmälern.

Noch deutlicher als bei diesem ersten Sumpfjagdbilde hat das Tier den Katzencharakter auf einem zweiten gleichartigen Bilde aus Theben, das man bei Wilkinson-Birch II p. 107 nachsehen möge. Der Jäger ist der Ammonpriester Mutsa. Davon, dass die Katze hier bei der Jagd helfen würde, bemerkt man nichts.

Eine weitere deutliche Katze mit langaufgerichteten spitzen Ohren und glattem langen Schwanze sitzt in einer vogelreichen Sumpflandschaft und stellt selbständig, ohne dass ein Mensch dabei wäre, der jungen Brut in den Nestern nach. Auf der anderen Seite des Bildes macht es eine Ginsterkatze ebenso, nur dass diese laufend dargestellt ist, während jene zu lauern scheint. Abgebildet, leider nicht besonders gut, bei Riehm, biblisches Handwörterbuch I, 312.

Mehr Sumpfluchs als Katze scheint in dem satirischen Papyrus des britischen Museums (Lepsius, Auswahl Tf. XXIII) vorzuliegen. Auch hier fehlen allerdings deutliche Ohrpinsel, aber die Ohren sind auffallend gross und spitzig emporstehend, und das Tier ist sehr gross, dick und stark, hat die Streifen des Sumpfluchses und treibt die Lieblingsbeute desselben, Gänse, vor sich her; auch die Kopfform stimmt mit dem Sumpfluchse. Auf der einen Hand ist eine Gans, wie dies bei dem ägyptischen Wasservogeljäger üblich ist; vielleicht ein Lockvogel: auch der Stekken, den der Sumpfkater in der Linken schwingt, hat einige Aehnlichkeit mit dem Bumerang der obigen Wandbilder.

Die Identität des ägyptischen Wasserjagdgehilfen und der pompejanischen Mosaikkatze ergibt sich auf den ersten Blick. Auch ihr fehlen zum Sumpfluchs die charakteristischen Haarpinsel an den Ohren, zu *Felis maniculata* aber fehlt es ihr an der auch bei den tarentinischen Münzen so auffallenden Schlankheit und Zierlichkeit, und so kommen wir notgedrungen auf den Schluss, dass sowohl in Aegypten als in Pompeji ein Paarungsprodukt beider

Rassen dargestellt ist ([1]); und in der Tat hat man in Aegypten, Syrien und Indien die Vermischung unserer Hauskatze und des Sumpfluchses oft genug beobachtet. Das Blut des Sumpfluchses zeigt sich ferner deutlich auch in der Beschreibung, die Timotheus — unter Anastasius I ums Jahr 500 (*excerpt. Aristoph.* II § 302 Lambros) — von der griechischen Katze gibt; die Worte passen zum pompejanischen Mosaik und zum Aeusseren des Sumpfluchses



Fig. 9.

viel besser als zur *Felis maniculata* Rüppells, die doch unleugbar unserer heutigen Katze den eigentlichen Stempel aufgeprägt hat. Er sagt, dass die *αἴλουρος*, die Hauskatze, ein mäusetötendes Tier, im Ganzen einem Panther (*πάρδαλις*) gleiche, namentlich im schwarzgefleckten Schweife, aber auch sonst in ihrem Fell, nur dass die Katze mit dunklen Streifen (*κυανοῖς ῥάβδοις*) gezeichnet sei, der Panther aber mit schwarzen sternartigen Ringen. Das stimmt weniger mit der meistens einfarbig blassgelben *Felis maniculata*, um so besser aber mit einem Abkömmling von dieser und dem gestreiften Sumpfluchse überein. Wir harmonieren somit vollständig mit dem um die Geschichte unserer Haustiere sehr

([1]) Damit stimmt die Notiz des Anonymus Matthaei c. 36 über *αἴλουρός-κάττος*: *λέγεται ὡς ἐκ μίξεως πάρδου γένοιτο κατὰ τὴν Λιβύην.*

verdienten Zoologen C. Keller, wenn er z. T. auf ganz anderem Wege als wir a. a. O. S. 84 zu dem Resultate kommt, dass « der wesentliche Bestand der jetzt weitverbreiteten Hauskatzen afrikanischen Ursprungs und dort aus *Felis maniculata*, zum Teil auch aus *Felis chaus* gewonnen sei ».

Ich kann übrigens hinsichtlich der pompejanischen Mosaikkatze die Vermutung nicht unterdrücken, dass das Kunstwerk vielleicht aus Nordafrika, etwa Alexandrien stammt. Eine gleiche



Fig. 10.

Vermutung ist ja auch schon über das Alexanderschlachtmosaik aufgestellt worden. Für unsere Untersuchung kommt indessen nicht viel darauf an, weil ja auch die Wandbilder, die ganz gewiss an Ort und Stelle fabriziert wurden, allerlei afrikanische Tiere zeigen, die niemals in Pompeji lebendig gehalten wurden, wie Elefant, Riesenschlange u. s. w. Für die reale Existenz von Katzen in Pompeji ist jene Mosaikkatze gewiss kein Beweis: ebenso wenig das auf dem Mosaikbilde n. 9992, wo drei Papageien auf dem Rande einer Schale sitzen, abgebildete Tier, vielleicht ein Sumpfluchs (reproduziert Fig. 10 nach Photographie Brogi), vgl. die Abbildung des Sumpfluchses Felis chaus, bri Brehm[2] I 485. Der Schwanz sollte dann freilich ein wenig kürzer sein und längere Haare Laben.

Ebenso wenig können wir brauchen das von Mazois II Tf. 55 gegebene, von Engelmann im Jahrbuch d. deutsch. arch. Inst. 1899 S. 141 wiederholte Bild aus Pompeji von einer unverhältnismässig grossen trächtigen Katze, die sich mit zwei Hunden um einen Frass (Cotelettes und Backwerk) streitet. Die Abbildung des heute verschollenen Bildes bei Mazois ist nicht besonders vertrauenerweckend, auch sagt er selber, dass die Katze ziemlich wenig natürlich sei. Vielleicht ist es die ungeschickte Wiederholung eines in Nordafrika (Karthago, Kyrene, Alexandrien?) erfun-



Fig. 11.

denen und ursprünglich besser ausgeführten Originals. Immerhin stimmt diese grosse Mazois'sche Katze ziemlich überein mit einer zweiten Darstellung in Relief aus der Kaiserzeit, abgebildet bei Foggini Mus. Capitol. IV Tf. 45 (hier nach einer von Herrn Ashby freundlichst mitgeteilten Photographie). Hier steht eine plumpe Katze auf den Hinterfüssen aufrecht und scheint zum Tanzen dressiert zu werden. Ueber ihr hängen zwei Vögel an einem Aste herab, vermutlich zum Lohn für hübsch artiges Tanzen, vor ihr sitzt eine Frau, welche Zither spielt. Auch diese Katze ist zu dick ausgefallen und erweckt grossen Zweifel, ob sie nach dem Leben modelliert wurde. Wenn der lange Schwanz nicht wäre, würde jedermann an einen jungen Bären denken. Also von der Folgerung, dass wegen dieser paar meist misslungenen oder dubiösen Katzenbilder auf

irgend eine nennenswerte Verbreitung der Katze in Italien in den ersten Jahrhunderten n. Chr. geschlossen werden dürfte, kann unmöglich die Rede sein.

Fassen wir nun die Hauptresultate zusammen, die für uns bezüglich der Geschichte der Katze feststehen, so haben wir erstens die Zähmung der nubischen Falbkatze in prähistorischer Zeit durch die Aethiopier. Dieses Stammtier unserer Katze ist keineswegs wunderbar schwer zu zähmen, wie Hehn meint, sondern im Gegenteil sehr leicht. Hehn ist vollständig im Irrtum, wenn er meint: nur der unsäglichen Geduld und liebevollen Pflege vieler Generationen konnte so etwas gelingen, und unter den Völkern, die wir kennen, haben nur die Aegypter das Zeug zu einer derartigen Kulturleistung besessen. Nicht auch die Chinesen? möchte man einwerfen. « Religiöser Aberglaube », sagt Hehn, « hat hier das Unglaubliche geleistet und auch einmal der Kultur gedient statt sie aufzuhalten ». Ebenso verkehrt ist es, wenn Hehn es für ein besonderes Glück erklärt, dass die Weiterverbreitung der ägyptischen Katze noch zur Zeit des römischen Reiches und vor dem Einbruch des islamitischen Sturmes stattfand: « sonst hätte mit der Vernichtung des gesamten alten Aegyptens und der Vertilgung seiner religiösen Vorstellungen und Sitten auch die dieses Haustieres erfolgen und vielleicht nicht wieder gutgemacht werden können ». Wie kann man so etwas denken, da doch der Stifter des Islam selber eine ausgesprochene Vorliebe für die Katzen hatte, und es überliefert ist, dass er selbst oder einer seiner Jünger stets in seinem Aermel eine Katze herumtrug, ähnlich wie es der gleichzeitige Gregor nach der oben erwähnten Erzählung des Diakons Johannes machte? Noch vor kurzem wurde die grosse Mekkakarawane von einem alte Weibe, der Katzenmutter, wie man sie nannte, mit mehreren Katzen begleitet. Auch wurde in Kairo eine Summe Geldes gestiftet, um hungernde Katzen zu füttern. Sogar im Paradies des Islam fehlt Muhameds Katze nicht.

Zweitens: erst um das Jahr 2000 v. Chr. taucht in Aegypten die heilige Katze auf. Sie wurde aus Aethiopien eingeführt. Auch die Göttin Bast, welcher sie geweiht war, hatte bis dahin keine Katze zum Attribut, sondern eine Löwin. Die Schwierigkeit, heilige Löwinnen zu halten, wird wohl die Ursache gewesen sein, warum an ihre Stelle die einfarbige fahlgelbe nu-

bische Katze trat, die recht wohl als eine Art Miniaturlöwin gelten konnte.

Wir fügen hier die Photographie einer bronzenen ägyptischen Votivkatze ein, welche Exz. Graf Lanckoronski die Güte hatte



Fig. 12.

nach einem Exemplar seiner Sammlung für die Zwecke dieser Abhandlung anfertigen zu lassen.

Drittens: bei den europäischen Griechen finden wir ein sporadisches Bekanntwerden der ägyptischen Katze mit Sicherheit erst im fünften Jahrhundert v. Chr.

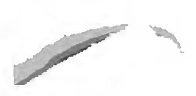
Viertens: Vorübergehender Akklimatisationsversuch in Grossgriechenland (Tarent, Regium, Rubi etc.) um das Jahr 400 v. Chr.

Fünftens: Bekanntschaft der Römer mit der heiligen ägyptischen Katze etwa vom Jahre 100 v. Chr. an.

Sechstens: Hauskatzen sporadisch in Italien (Seneca, Plinius) im ersten Jahrhundert n. Chr.

Siebentens: Allmähliche Verdrängung des Hauswiesels durch die Katze im Zweiten bis fünften Jahrhundert n. Chr. Dieser Prozess war ganz naturgemäss: weder Wiesel noch Schlangen — beide wurden früher zum Kampf gegen die Mäuse als Haustiere gehalten — sind jemals so intime Hausgenossen geworden. Ausserdem gehört die Katze zu den reinlichsten Tieren, so dass sie schon geradezu als Symbol der Reinlichkeit aufgestellt worden ist. Das Wiesel aber zählt zu den übelriechendsten Tieren. Und wenn nun auch öfters darüber geklagt wird, dass die Katze dem zahmen Federvieh nachstelle, und Epigrammatisten, Fabeldichter und Künstler ihre derartigen Schandtaten uns vorführen, mittellateinisch sogar *pilax* oder *pelax*, d. i. stehlerisch, räuberisch, für Katze gesagt wird, so ist sie auch in diesem Punkte keineswegs schlimmer als das Wiesel; vielmehr kann man, wie jeder Vogelhändler weiss, der Katze das Zerreissen von Vögeln aller Art sehr einfach abgewöhnen, während dem Wiesel in diesem Stücke nie ganz zu trauen ist.

Aus diesen Gründen ist die Katze bei den klassischen Völkern im Verlauf der Zeit an die Stelle des Wiesels und der da und dort üblichen Hausschlange getreten, um dem Menschen gegen die in rasendem Tempo sich vermehrenden Hausnagetiere zu helfen: und zwar handelt es sich, wie Hehn meint, zur Zeit der Völkerwanderung nicht bloss um die gemeinen Haus- und Feldmäuse, sondern auch um die bisher in Europa unbekannten Ratten, genauer die Hausratten, die nach Hehns Ansicht jetzt in Millionen aus Vorderasien und Südrussland ins eigentliche Europa einbrachen. Allein es fehlt in dieser Hinsicht an jeder geschichtlichen Beglaubigung. Das klassische Altertum weiss nichts von Ratten. Nur ganz gelegentlich erfahren wir durch Aelian, dass sie zur Zeit Alexanders des Grossen am kaspischen Meere hausten. Erst im zwölften Jahrhundert lässt sich die Hausratte ganz sicher datieren und zwar unter dem Namen pontische Maus, wie sie seitdem consequent bei Mittelgriechen, Neugriechen, Westtürken, Venezianern, Friaulesen u. a. heisst. Vorher erscheint der Name Ratte in althoch-



deutschen und altenglischen Glossen: ob aber damit wirklich unsere Ratte gemeint ist, muss man bezweifeln, da das Wort « Ratze » auch für andere Tiere gebraucht wird. Sogar Brehm schreibt Ratze im Sinne von Iltis, und im Schwäbischen sagt man « schlafen wie eine Ratze », womit der Siebenschläfer gemeint ist. Einen Beweis für die ganz allmähliche Ausbreitung der Ratzen (= Ratten) in Deutschland finde ich in Oheims Chronik (S. 17, 17) wo es heisst, dass es auf der Ow keine Ratzen gebe. Gewiss ist längst die Reichenau nicht mehr rattenfrei. Kurz, die Existenz der Ratten in Europa vor Albertus Magnus und Theodorus Prodromus (XII. Jahrhundert) bleibt vorläufig absolut unsicher.

Aber auch die Geschichte selbst spricht keineswegs dafür, dass die Einführung der Hauskatze in Europa durch die Völkerwanderung direkt veranlasst worden sei. Denn ihr Zug geht doch nicht über Aegypten, und wo soll der Anstoss zur Verbreitung eines ägyptischen Tieres durch die Völkerwanderung ein Analogon haben? [1]. Und wo hören wir, dass die Ratten durch die Wanderung eines Volkes verbreitet worden wären? Ueber die Hausratte fehlen allerdings bestimmte Nachrichten, aber über die Wanderratte sind wir recht gut unterrichtet durch den vortrefflichen russischen Beobachter Pallas. Wir wissen von ihm, dass sie im Herbst 1727 nach einem Erdbeben in grossen Massen aus den kaspischen Ländern und von der kumanischen Steppe aus in Europa eingerückt sei. Kurz, es ist durchaus unerweislich, dass die Katze zur Zeit der Völkerwanderung zugleich mit den Ratten in Europa sich ausbreitete, und Hehns Hypothese ist um so unwahrscheinlicher, als das Wiesel an sich ein weit besserer Rattenvertilger ist, und die wenigsten Katzen sich auf Rattenvertilgung einlassen. Ich glaube lieber an eine allmähliche Verdrängung des Hauswiesels durch die Katze im dritten bis fünften Jahrhundert, ohne alle Rücksicht auf Völkerwanderung und Ratten.

[1] Die von gewissen Aegyptologen nach Altägypten verlegten « Ratten » (*rats*) sind « Mäuse », wie ich im Vorbeigehen bemerken will; erst seit der Ptolemäerzeit lässt sich die von unseren Ratten wesentlich verschiedene alexandrinische Ratte, *Mus alexandrinus*, nachweisen, nicht etwa einbalsamiert, sondern halbverdaut im Magen heiliger Raubvögel, die ohne ausgenommen zu sein bestattet wurden, s. Lortet-Gaillard a. a. O. 38, 39.

Die achte Station in der Geschichte der Katze wird gebildet durch das Auftauchen des Wortes *cattus, catta* in der lateinischen, Literatur vielleicht erst gegen 350 n. Chr.: gleichzeitig wohl allgemeinere Einführung der Hauskatze im römischen Westreich. Wahrscheinlich verhält sich die Sache so, dass der Name *cattus* und zugleich die in Westafrika verbreitete ägyptische Hauskatze nach Spanien kamen und von dort nach Gallien und Italien gebracht wurden. Lortet-Gaillard a. a. O. 24 sagen: « *Brehm suppose que le chat égyptien a dû pénétrer dans nos pays par l'Arabie, la Syrie et l'Asie Mineure. On doit admettre plutôt qu'il nous est arrivé par l'Espagne, puisque tous les voyageurs ont remarqué dans la péninsule un chat domestique de taille relativement grande, haut sur pattes, à longue queue, plus voisin par conséquent de* Felis maniculata *que ne l'est notre chat domestique commun. Le chat actuel du sud de l'Espagne serait donc un descendant direct de* Felis maniculata; *il représenterait la faune africaine presqu'au même titre que les singes de Gibraltar* ».

Neuntens. Auftauchen des Wortes *κάττος* in der griechischen Literatur gegen 600 n. Chr. Die Katze erscheint als oft sehr zutrauliches Haustier bei Christen und Muhammedanern (Symeon, Gregor d. G., Muhamed). Das Tier scheint durch die Zutraulichkeit und Zärtlichkeit, mit welcher es die Liebkosungen seiner Herren und Herrinnen vergalt, immer mehr Freunde gewonnen zu haben, selbst in den allerhöchsten Kreisen. Die Gemahlin von Konstantin Monomachos zog ihre Leibkatze sogar zur kaiserlichen Tafel und liess sie aus goldenen Tellern fressen. Ja, man erhob die Katze sogar zum Lieblingstier der heiligen Jungfrau, die ausser etwa bei der Flucht nach Aegypten die Bekanntschaft der Katze schwerlich gemacht hat.

Prag. OTTO KELLER.

INSCHRIFT VON POZZUOLI

Die Inschrift, deren Text umstehend (S. 73) in Majuskeln wiedergegeben ist, steht auf fünfzehn Fragmenten (einige unbeschriebene Stücke der Cornice nicht mitgerechnet) einer grossen unlängst in Pozzuoli gefundenen Marmorplatte. Die Schrift ist sorgfältig, ja für die Zeit, in welche wir die Entstehung der Inschrift setzen müssen, schön zu nennen. Mit Hülfe einer guten Photographie habe ich die Lesung überall sicher feststellen können.

Ich transcribiere zunächst den Text in Minuskeln unter Beifügung der sicheren Ergänzungen:

T(ito) Caesio T(iti) f(ilio), T(iti) n(epoti), L(uci) abn(epoti), Pal(atina) | Anthiano v(iro) e(gregio) |

proc(uratori vigesimae) hered(itatium) tract(us) Etrur(iae) Umbriae Picen(i) part(is) Camp(aniae); |

proc(uratori) famil(iae) glad(iatoriae) per Aem(iliam) Transp(adanam) du . . . . ias | (5) *Delmatiam*;

proc(uratori) alim(entorum) p[er . . . . . .;

trib(uno) leg(ionis secundae) Parth(icae) p(iae) f(elicis) f(ortis) a(eternae);

trib(uno) leg(ionis) . . . . |

praef(ecto) coh(ortis secundae) Aug(ustae) Thrac(um) equi[tutae;

patrono et cur(atori) Abellinati[um;

Puteolani pub[lice | (10) *civi i[n]digenae.*

Der von seiner Vaterstadt durch ein Denkmal geehrte T. Caesius Anthianus ist bisher unbekannt, wenn auch die gens Caesia in Puteoli und Umgegend durch ziemlich zahlreiche Inschriften vertreten ist [1]. Die lange Ahnenreihe lässt auf eine durch Generationen in jener Hafenstadt angesessene Familie, nach dem Cognomen wohl reichgewordene Freigelassene, schliessen; dass in der Reihe zwar der Ururgrossvater erscheint, der Urgrossvater hingegen fehlt, ist sonderbar; doch kann, bei der sorgfältigen Ausführung der Inschrift, an einen Steinmetzfehler (*abnepoti* statt *pronepoti*) schwerlich gedacht werden [2]. Bemerkenswert ist, dass das Praenomen Titus sich in drei Generationen unverändert findet, und dass erst in der fünften - ältesten - ein anderes Praenomen auftritt. Da der Geehrte, wie wir gleich sehen werden, Anfang des dritten Jhdts gelebt hat, so gehört sein Ururgrossvater etwa in die Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr.: das Factum ist für das allmähliche Erstarren des Praenomens in der Kaiserzeit nicht ohne Interesse.

Was den Zeitansatz betrifft, so weist schon die Abkürzung des Rangprädikats *v*(*ir*) *e*(*gregius*) frühestens auf antoninische Zeit; genauer lässt sich die Zeit noch fixieren durch die Erwähnung der Legio II Parthica. Diese ist bekanntlich von Septimius Severus errichtet, und da sie hier schon ihre vier Beinamen führt (s. u.), darf man wohl annehmen, dass der Dienst des Caesius nicht in die allerersten Jahre nach der Errichtung dieser Truppe fällt.

(1) Caesii meist freigelassenen Standes aus Puteoli und Umgegend sind erwähnt *CIL.* X, 2019. 2194-2197; 2492. *Eph. epigr.* VIII, 392. 393. Auch der Dichter und Metriker Caesius Bassus war bekanntlich in der Nähe von Neapel angesessen (s. Prosopogr. I p. 268 n. 149); ob die Inschrift einer im 16. Jhdt. in Neapel vorhanden gewesenen Marmorurne: *Sulpicia T. f. Pia Caesi Bassi* (*C. I. L.* X, 2991) sich auf seine Gattin bezieht?

(2) Ebensowenig an eine missbräuchliche Gleichsetzung von *abnepos* mit *pronepos*, wie sie sich einigemale in den Glossaren findet (*CGl. Lat.* IV, 3, 13 und 474, 33: *abnepos filius nepotis*, ebenso IV, 301, 37, wo aber das richtige *abnepos filius pronepotis id est nepus nepotis* daneben steht). Eher darf man vielleicht erinnern an Sueton Claud. 24, wo der Kaiser erklärt *non lecturum se senatorem nisi civis Romani abnepotem.* Haben seine Mitbürger dem geehrten etwa attestieren wollen, dass er, was seinen Stammbaum angehe, für den Senat reif sei? Bestand hat freilich jenes Prinzip des Claudius nicht gehabt.

T· CAESIO· T·FIL· T· N̄ · L·ABN̄· PAL·
ANTHIANO · V · E
PROC · X̅X̅ · HERED · TRACT · ETRVR · VMBR · PICEN · PART · CAMP
PROC · FAMIL · GLAD · PER AEM · TRANSP DV IAS
5 DELMATIAM · PROC · ALIM · PE
TRIB · LEG · I̅I̅ · PARTH · P · F · F · A · TRIB · LEG
PRAEF · COH · I̅I̅ · AVG · THRAC · EQVI
PATRONO · ET · CVR · ABELLINATI
PVTEOLANI · PVB
10 CIVI · I DIGENAE



Die Tribus Palatina, welcher der Geehrte angehört, ist wie Mommsen *CIL.* X p. 183 ausgeführt hat, die gewöhnliche von Puteoli; sie kommt ausserhalb Roms nur den beiden Hafenstädten, Puteoli und Ostia, zu.

Seine Carrière hat Caesius Anthianus, wie üblich, mit dem Militärdienst begonnen; und zwar scheint es durch die Raumverhältnisse in Z. 6. 7 ausgeschlossen, dass er ausser der einen Praefectur und den zwei Tribunaten, deren Namen erhalten sind, noch andere Offizierstellen bekleidet habe. Auch dies ist von einigem Interesse für die Chronologie der Inschrift, da sich unter Severus und Caracalla eine Aenderung in der Zahl der *militiae equestres* vollzieht, deren Zahl von drei auf vier erhöht wird (1). Auch dass Caesius nicht das Kommando einer Ala geführt hat, entspricht der severischen und nachseverischen Ordnung (Hirschfeld VG.² p. 421).

Die *cohors II Augusta Thracum equitata*, welche Caesius zuerst kommandiert hat, stand im ganzen zweiten und dritten Jhdt. n. Chr. in Britannien: mehrere sie erwähnende Denkmäler sind in Moresby an der Westküste von Cumberland zu Tage gekommen (*CIL.* VII, 363. 364; *Eph. epigr.* VII, 967); später stand sie, der Notitia Dignitatum (Occ. XL, 50) zufolge, in Gabrosentum (Burgh-upon-Sands bei Carlisle) am westlichen Ende des Hadrianswalles (Hübner *CIL.* VII, p. 162; Cichorius bei Pauly-Wissowa RE. IV S. 339).

Der Name der Legion in welcher Caesius nach seinem britannischen Kommando diente, ist verloren; er wurde sodann Tribun in der von Septimius Severus errichteten Legio II Parthica, welche ihre Garnison in Albano hatte. Die Abkürzungen der Beinamen sind aufzulösen mit *pia felix fidelis aeterna.* Schwerlich hat die Legion sie gleich bei ihrer Errichtung geführt: meist finden sie sich in Inschriften aus der Zeit des Caracalla und späterer Regenten (2).

Die weiteren Chargen des Caesius gehören der Verwaltungscarrière an. Er war zunächst *procurator alimentorum* in einem

(1) vgl. darüber Hirschfeld VG.² S. 421 f.; Mommsen St. R. III S. 549 A. 1; Seeck Geschichte des Untergangs der antiken Welt II S. 476.

(2) Die folgenden Beispiele, welche ohne Anspruch auf Vollständigkeit

Districte, dessen nähere Bezeichnung nicht erhalten ist. Dann ist er übergegangen in die Verwaltung der kaiserlichen Spiele, und hat die Beaufsichtigung der *familiae gladiatoriae* in Norditalien, Dalmatien und anderen Districten gehabt. Die Reste am Ende von Z. 4 wo zuerst DV, zuletzt IAS erhalten ist, führen darauf, dass hier der Name einer Doppelprovinz gestanden haben muss; und diese kann nach der geographischen Lage keine andere gewesen sein als die *duae Pannoniae.* Dass Venetia und Histria neben der Transpadana nicht genannt ist, wird ähnlich zu beurteilen sein wie analoge Fälle bei der Nomenclatur der Bezirke der Erbschaftssteuer (Hirschfeld VG.[2] S. 101 A. 4).

Ueber die Amtsbezirke der Procuratoren der kaiserlichen Fechtschulen [1] im Anfang des dritten Jhdts. giebt uns besonders Aufschluss die Inschrift von Ancyra *CIL.* III, 249 = 6753. Der in ihr genannte Didius Marinus war zunächst *procurator familiae gladiatoriae per Asiam Bithyniam Galatiam Cappadociam Lyciam Pamphyliam Ciliciam Cyprum Pontum Paflagoniam* [2] und avancierte später, nach Bekleidung u. a. der Procuratur der Minucia, zum *procurator familiae gladiatoriae per Gallias Bre-*

---

zusammengestellt sind, mögen über die Beinamen des Legion eine Uebersicht geben. Sie heisst:

aet(erna) p(ia) f(idelis)	*CIL.* III, 113 add.
p(ia) f(elix) fidelis aet(erna)	VI, 3734 = XIV 2557 v. J. 220
p(ia) f(elix) f(idelis) a(eterna)	VI, 3408
Antoniniana ae(terna pi(a) [f(elix)] fi(delis)	VI, 3373 = XIV, 2283
Severiana pia f(elix)	XIV, 2291
S(everiana) p(ia).....	XIV, 2274
Severiana p(ia) f(elix) aeterna	VI, 3403
Severiana p(ia) f(elix) f(idelis) aeterna	VI, 3403
Severiana p(ia) f(idelis) f(elix) aeter(na)	III, 187
Philippiana p(ia) f(idelis) f(elix) aet(erna)	VI, 793 = XIV, 2558 v. J. 244.

In den Inschriften aus dem Begräbnisplatze bei Albano (*CIL.* VI, 3367-3400) fehlen die Beinamen fast durchweg.

(1) Ueber die Competenzen dieser Procuratoren im Allgemeinen vgl. Hirschfeld VG.[2] 292; Friedländer Sittengesch.[6] III, 377.

(2) Derselbe Sprengel bezeichnet als *Asia e[t cohae]rentes p[rovin]ciae* *CIL.* III, 6994.

tanniam Hispanias Germanias et Raetiam. Unsere Inschrift lehrt uns einen analogen Sprengel kennen, welcher Italien nördlich vom Appennin Dalmatien und beide Pannonien umfasst. Zwischen diesem und dem asiatischen Verwaltungsbezirk liegen die Provinzen Dacia, beide Moesien, Thracia, Macedonia, Epirus und Achaia: ein Complex annähernd von der gleichen Ausdehnung wie die drei uns nunmehr sicher bekannten Amtsbezirke, und vielleicht gleichfalls zu einem solchen zusammengezogen (1). Verschiebungen mögen vorgekommen sein, aber das Prinzip nach dem die alte Welt für die kaiserlichen Fechtschulen eingeteilt war, scheint klar.

Von der Verwaltung der Fechtschulen avanciert dann unser Mann schliesslich zu der der Erbschaftssteuer, und zwar fällt ihm der *tractus Etruriae, Umbria, Picenum* und *pars Campaniae* zu. Wie das zu verstehen ist, erhellt namentlich aus der gleichzeitigen (Regierung des Severus und Caracalla) Inschrift von Thibilis *CIL.* VIII, 18909, welche einem proc. [*XX heredi*]*tatium per Umbriam Tu*[*sciam Pice*]*num et tractum Cam*[*paniae* gesetzt ist (2). Auch auf die Ergänzung der Inschrift von Praeneste *CIL.* XIV, 2922 (Zeit des Commodus und Severus) fällt durch die unsere neues Licht: den dort vorkommenden Titel [*proc.*] *XX her. Umbriae Tusciae Piceni .... is Campaniae* werden wir nicht zu [*region*]*is*, sondern auch zu [*part*]*is* ergänzen dürfen. Während Umbrien und Picenum für die Verwaltung der *Vigesima* nicht weiter geteilt wurden, waren von Campanien und Etrurien nur Teile mit ihnen verbunden. Es liegt nahe zu vermuten, dass die nächste Umgebung von Rom, die Vororte in *Latium adiectum* und Südetrurien, von den übrigen Provinzen losgelöst und mit der Hauptstadt kombiniert waren.

(1) Dazu kommen noch: der *procurator famil*[*iae gladiatoriae... per*] *Italiam CIL.* VI, 1648; der *proc*(*urator*) *Aug*(*usti*) *ad famil*(*iam*) *glad*(*iatoriam*) *trans Padum CIL.* V, 8659; der *proc*(*urator*) *ludi famil*(*iae*) *glad*(*iatoriae*) *Caes*(*aris*) *Alexandreae ad Aegyptum, CIL.* X, 1685. Vgl. Mommsen St. R. II³, 1071 A. 2.

(2) Die Bezeichnung *tractus* für Verwaltungsbezirk ist sonst bekanntlich hauptsächlich den afrikanischen Provinzen eigentümlich: neben dem am häufigsten genannten *tractus Karthaginiensis* (*CIL.* VI, 6935. VIII, 1269. 1578. 10570. 11341), steht ein *tractus Thevestinus, CIL.* VII, 7053. Die Bezeichnung wechselt, wie Mommsen Hermes XV, 400 bemerkt, mit *regio, dioecesis* u. ae. Für Italien ist sie sehr selten.

Ueberblicken wir die Carrière des Caesius im Ganzen, so ergiebt sich, dass er es, als ihm dies Denkmal gesetzt wurde, noch nicht über die Procuratur dritter Klasse hinaus gebracht hatte: sowohl die Procuratur der Alimenta wie die der *Vigesima hereditatium* gehören zur Klasse der *centenariae* (Hirschfeld VG.[2] S. 439); dem entspricht der Rangtitel Z. 2 *v(ir) e(gregius)*.

Die municipale Würde eines *patronus et curator Abellinatium* steht am Ende und natürlich ausserhalb der Chronologie des übrigen Cursus honorum; wann Caesius Anthianus diese bekleidet hat, geht also aus der Inschrift nicht hervor, doch ist es ohne Zweifel erst in seiner späteren Laufbahn, vielleicht gleichzeitig mit seiner Tätigkeit als Chef der Erbschaftssteuer-Verwaltung in Campanien, der Fall gewesen.

Ch. Huelsen.

DIE ALTE SÄULE IN POMPEJI

Dass die nun schon mehrfach besprochene alte Säule ursprünglich von unten bis oben sich verjüngte, dass die jetzt vorhandene, übrigens kaum wahrnehmbare « Verjüngung nach unten » ihres unteren Teiles auf späterer Abarbeitung beruht, glaubte ich Mitt. XX 1905 S. 193 ff. endgültig bewiesen zu haben. Das entscheidende Argument war, dass auf der Südseite diese Verjüngung von unten an noch jetzt vorhanden ist. Wenn also auf den anderen Seiten der Schaft in der Höhe von etwa 1,50 beginnt sich nach unten zu verjüngen, oder auch nur die Anschwellung nach unten aufhört, bis hinab auf die Oberfläche des an den Stylobat angearbeiteten Stückes, der vermeintlichen mykenischen Basis, so ergiebt sich im Nordsüd-Durchschnitt eine gänzlich unsymmetrische Form, die unmöglich ursprünglich beabsichtigt, sondern nur das Resultat nachträglicher Verstümmelung sein konnte. Die ursprüngliche und die verstümmelte Form des Nordsüd-Durchschnittes zeigte ich in Fig. 1 a. O. S. 196.

Nun aber ergab sich mir bei erneuter Untersuchung der Säule, dass das dort Gesagte und Gezeichnete einer Berichtigung bedarf: die Asymmetrie der reduzierten Säule ist anders und grösser und noch beweisender als sie dort erscheint.

Fig. 1 zeigt links das von unten bis oben sich verjüngende Profil der Südseite; beigeschrieben sind die Distanzen von einem aus der Mitte der Vorderfläche des Abakus gefällten Lotes. Diese Maasse, so wie auch die weiterhin zu besprechenden der Westseite, sind so genau wie ich sie durch mehrfach wiederholte Messung, unter Abpassung windstiller Augenblicke, ermitteln konnte, genau genug für die folgenden Berechnungen, durch die das be-

kanntlich bis c. 22 cm. über der « Basis » abgehackte Nordprofil restituiert wird.

Fig. 2 zeigt links das durch eben solche Messungen gewonnene Profil der Westseite. Vor der Säule selbst sieht ein einigermassen geübtes Auge sofort, dass es in seinem allein intakten oberen Teil weniger steil ist, als das der Südseite; und die Messungen bestätigen dies. Lassen wir das kleine, an das Kapitell angearbeitete Schaftstück einstweilen bei Seite, so beträgt in der Höhe von 1,50 die Distanz von dem Lot auf der Südseite 0,105, auf der Westseite 0,064, am oberen Ende der oberen Trommel (bei 2,45 Höhe) auf der Südseite 0,130, auf der Westseite 0,122. Also auf eine Höhe von 0,94 weicht das Profil im Süden um 0,025, im Westen aber um 0,058 zurück. Niemand bezweifelt, dass die Ostseite der Westseite symmetrisch ist. Die jetzt verlorene Nordseite aber musste ein noch mehr geneigtes Profil haben; denn da der Horizontalschnitt doch an jedem Punkte ein Kreis sein muss, so musste, was die Südseite an Verjüngung weniger hat als die Ost- und Westseite, im Norden ausgeglichen sein. Es ist leicht, dies genauer zu berechnen und das Nordprofil zu restituieren.

Es handelt sich zunächst um den oberen Teil der oberen Trommel: das an das Kapitell angearbeitete Schaftstück ist so gering, dass hier von Profil nicht die Rede sein kann, und von der Höhe von 1,50-1,60 abwärts ist ja die Säule reduziert. Wenn nun das Kapitellstück symmetrisch auf der oberen Trommel läge, so wäre der Durchmesser für jeden einzelnen Höhenpunkt derselben einfach so zu berechnen, dass wir von der Länge der Seite des Abakus, 0,65, den doppelten Betrag der Distanz von dem aus der Mitte der Westseite gefällten Lot abzögen. Es liegt aber nicht symmetrisch; der Durchmesser des angearbeiteten Schaftstückes ist etwas zu klein, und so tritt im Westen das kleine Schaftstück um 0,013 (1) hinter das Profil der oberen Trommel zurück. Wenn im

(1) Nach Patroni *Stud. e Mat.* III 217 um 0,03. Ich berichtigte dies Mitt. XX 194 auf « kaum 0,015 ». Cozzi (S. 14) giebt 0,028 an, bestätigt also wesentlich Patroni's Angabe, der nicht verfehlt dies in einer längeren Anmerkung hervorzuheben: er sagt hier auch, dass er die 3 cm. nicht gemessen sondern nach der Photographie berechnet hatte und triumphiert nun ob dieses Beweises seiner (von mir bezweifelten) Geschicklichkeit in der Benutzung von Photographien. Der Triumph war verfrüht. Das genaue Mass

Osten — wo das Messen der Distanz von einem Lot nicht gut tunlich ist — beide Profile, wie ich meine, senkrecht über einander stehen, so trat hier der Abakus um 0,013 weiter vor als im Westen, und es ist also, wenn wir den Durchmesser D, die Westdistanz eines gegebenen Punktes d nennen, $D = 0{,}65 - 2d - 0{,}013$ oder einfacher $D = 0{,}637 - 2d$. Wenn dagegen Patroni (*Atti d. Acc. di Napoli* XXV, S. 9 des SA) recht hat, dass das obere Schaftstück im Osten um 4-5 mill. vor die obere Trommel vorspringt, so tritt hier der Abakus um 0,017-0,018 weiter vor als im Westen, und es ist also $D = 0{,}633$ (oder $0{,}634$) $- 2d$. Ich glaube, dass dieser vermeintliche Vorsprung auf einer kleinen Ungleichmässigkeit des oberen Schaftstückes beruht; indess hier mag verschiedene Auffassung möglich sein, und da für das Hauptresultat kaum etwas darauf ankommt, so will ich meine weitere Berechnung auf Patroni's Annahme und auf die Gleichung $D = 0{,}633 - 2d$ gründen; sie wird um so beweiskräftiger sein, wenn sie von der Voraussetzung des Gegners ausgeht. Auf diese Weise nun finden wir, beginnend mit der Oberkante der oberen Trommel, folgende Durchmesser.

Höhe		*d*	*D*
Höhe	2,44	0,122	0,633-0,244 = 0,389
	2,40	0,12	„ -0,240 = 0,393
	2,30	0,112	„ -0,224 = 0,409
	2,20	0,105	„ -0,210 = 0,423
	2,10	0,0975	„ -0,195 = 0,438
	2,00	0,091	„ -0,182 = 0,451
	1,90	0,084	„ -0,168 = 0,465
	1,80	0,079	„ -0,158 = 0,475
	1,70	0,073	„ -0,146 = 0,487
	1,60	0,0695	„ -0,139 = 0,494
	1,50	0,064	„ -0,128 = 0,505

ist 0,013, gefunden durch Subtraktion der Distanzen von einem in der Mitte der W.-Seite des Abakus aufgehängten Lot; Cozzi selbst hat vor der Säule die Unrichtigkeit seiner Angabe anerkannt. Auch er hat, wie er sagte, nicht selbst gemessen, sondern das Mass durch einen anderen nehmen lassen, kannte auch nicht meine Messung, über die ihn Patroni doch billigerweise hätte unterrichten sollen. *Risum teneatis.* — Auch seine Angabe, die Säule sei 2,55 hoch, erkennt Herr Cozzi als unrichtig an; die Höhe beträgt 2,49, allenfalls 2,50.

Mit Hülfe dieser Durchmesser können wir nun leicht das Nordprofil herstellen, indem wir sie, jeden in seiner Höhe, an das durch Messungen vom Lot gefundene Südprofil ansetzen. Indem wir dann annehmen, dass, wie im Osten und Westen, so auch im Norden von etwa 1,50 abwärts die weitere Anschwellung nach unten durch die Reduktion ganz oder fast ganz beseitigt war, verbinden wir den für diese Höhe ermittelten Punkt des Profils durch eine Linie mit dem zu unterst erhaltenen Rest und gewinnen so, wie Fig. 1 rechts zeigt, ziemlich genau den Nordsüddurchschnitt der reduzierten Säule; das später, bei der Einschliessung der Säule in die Mauer, abgehackte ist durch hellere Schraffierung unterschieden. Und es tritt nun noch deutlicher als in der früher (Mitt. XX 1905 S. 196) gegebenen Zeichnung die unsymmetrische, als ursprüngliche und beabsichtigte Kunstform ganz unmögliche Gestalt der reduzierten Säule hervor. Wenn wir hingegen den für die Höhe von 1,50 gefundenen Punkt des Nordprofils mit der Nordkante der « Basis » durch die in der Zeichnung punktierte Linie verbinden, so ergiebt sich eine zwar auch unsymmetrische aber durchaus nicht unwahrscheinliche Säule. Denn diese Art der Asymmetrie ist im griechischen Tempelbau bekannt genug; man pflegt sie als Neigung gegen die Cellawand zu bezeichnen (Durm, Bauk. d. Griechen[2] S. 95). Ein Pompeji nahe liegendes Beispiel ist der sogen. Poseidontempel in Paestum (Puchstein-Koldewey S. 26. Labrouste, *Temples de Paestum* S. 5).

Die Verjüngung von 0,60 auf 0,389, also um mehr als ein Drittel ist zwar sehr stark, aber keineswegs unglaublich und beispiellos. Fast genau das gleiche Verhältniss zeigt die « Basilika » in Paestum (1). Die Schafthöhe beträgt dort wenig unter, hier wenig über vier untere Durchmesser. Und der Durchmesser re-

(1) Auf die « Basilika » verwies ich schon Mitt. XVII 1902 S. 308. Nun beweist aber Herr Cozzi (S. 18) ausführlich, und erläutert es auch durch eine Zeichnung, dass die von mir angenommene Säule unmöglich sei, weil ihre Verjüngung stärker ist als an einem Tempel in Syrakus und an dem « Neptuntempel » in Paestum. Dass er damit die Unmöglichkeit dreier nun doch einmal vorhandenen Tempel beweist, entgeht ihm gänzlich. Und Herr Patroni lässt das alles ganz ruhig drucken; er hätte doch wohl seinen Freund vor dieser Lächerlichkeit bewahren können. Er selbst (S. 23 Anm. 1) erledigt meine Berufung auf die « Basilika » viel einfacher: *ma ciò è pura immaginazione*: weiter nichts.

duziert sich dort von 1,462 auf 0,964, also auch dort um etwas mehr als ein Drittel. Ganz ähnlich der « Cerestempel » ebendort: Höhe 4 1/4 untere Durchmesser, Verjüngung von 1,254 auf 0,840, also um fast ein Drittel. In Assos beträgt die Verjüngung gar zwei Fünftel. S. die Zusammenstellung bei Durm, Bauk. d. Gr.[2] S. 95.

Ein Blick auf unsere Fig. 1 zeigt, dass das Nordprofil des unreduziert gebliebenen Stumpfes (« Basis ») in der natürlichen Fortsetzung des oberen Nordprofils liegt. Und jetzt wird auch klar, weshalb die reduzierte Säule nicht konzentrisch auf der « Basis » steht. Bei der Reduktion wollte man die ursprüngliche Asymmetrie beseitigen, und dies konnte natürlich nur so geschehen, dass man die steilste Seite (S) liess wie sie war, von den übrigen aber abnahm, und am meisten von der am weitesten nach unten vortretenden Nordseite; so tritt nun der unreduzierte Stumpf im S garnicht, im O und W wenig, im N ziemlich stark vor den reduzierten Schaft vor. Vermutlich stand schon damals die Säule isoliert in einem Hause der Kalksteinperiode und war dadurch die Asymmetrie sinnlos geworden.

Gegenüber früher Gesagtem muss noch festgestellt werden, dass eine eigentliche Verjüngung nach unten kaum vorhanden ist. Der Durchmesser bei 1,50 ist 0,505, bei 0,20 (s. unten S. 85) rund 0,51; also immer noch ein leichtes Anschwellen nach unten. Freilich aber beruht dies nur auf der Schwellung des Südprofils; das Nordprofil ist bei 1,50 von dem südlichen Lot 0,105 + 0,505 = 0,61, bei 0,20 nur 0,095 + 0,51 = 0,605 entfernt; also hier eine Einziehung um 0,005. Und zwar scheint es, dass der Schaft bis zu einer Höhe etwa zwischen 0,3 und 0,7 noch etwas über den bei 0,2 messbaren Durchmesser von rund 5,10 anschwillt und dann eine leichte Einziehung nach unten stattfindet. Wenn man im SW bei 1,50 ein Lot an die Säule hält, so löst es sich erst bei 0,28 von ihr ab; ebenda 1 cm. von der Säule entfernt gehalten, berührt es sie bei 0,28: also bis dahin Anschwellung, dann erst Verjüngung nach unten. Diese beträgt hier etwa 0,01, im Osten nur 0,005. Anders ist es in der Mitte der Westseite, wie das Profil unserer Fig. 2 links zeigt, das grade für den unteren Teil auf besonders genauen und unter günstigen Umständen gemachten Messungen beruht: hier ist der vortretendste Punkt (0,055 vom Lot) bei 0,7 und das

Zurückweichen bis 0,2 beträgt 0,004. Dieses Schwanken des Höhenpunktes, an dem die Einziehung nach unten beginnt und der minimale Betrag dieser letzteren beweisen. dass es sich hier nicht um beabsichtigte Kunstform, sondern um ungenaue Arbeit handelt. Man machte unten an der Fuge die Lehre als Kreis von rund 5,10 Durchm., weiter oben aber schlug man dann, nicht ganz gleichmässig, etwas weniger ab, wohl weil man fürchtete zu viel abzuschlagen. Die Absicht war wohl, das Profil der reduzierten Teile dem wesentlich unreduzierten Südprofil ungefähr gleich zu machen; so ergab sich für die Höhenstrecke von 0,2 bis 1,5 im W ein Zurückweichen um 0.005, wahrend es im S 0,01 beträgt. Von der recht rohen Arbeit der Reduktion geben Patroni's Tafeln (*Atti di Nap.* XXV) und unsere Fig. 2 eine gute Vorstellung.

Es wird gut sein, die Asymmetrie des NS-Durchschnittes noch etwas näher zu präzisieren. Die Entfernung eines jeden Punktes des Nordprofils von dem aus der Mitte der Südseite des Abakus gefällten Lot ist $d + D$, also

bei 2,44	0,130 + 0,389 = 0,519
„ 2,30	0,125 + 0,409 = 0,534
„ 2,20	0,124 + 0,423 = 0,547
„ 2,10	0,120 + 0,438 = 0,550
„ 2,00	0,114 + 0,451 = 0,565
„ 1,90	0,112 + 0,465 = 0,577
„ 1,80	0,110 + 0.475 = 0,585
„ 1,70	0,105 + 0,487 = 0,592
„ 1,60	0,105 + 0,494 = 0,599
„ 1,50	0,105 + 0,505 = 0,610

Also auf eine Höhe von 0,94 beträgt die Verjüngung

OW	0,058
S	0,025
N	0,091

Also O + W und S + N 0,116. Die beiden Summen sind gleich, wie sie selbstverständlich sein müssen.

Die Zentren der durch die Säule gelegten Horizontalebenen liegen, im NS - Durchschnitt gesehen, nicht in einer Senkrechten.

Wir verzeichnen sie hier nach ihrer Entfernung von dem Lot an der Südseite; nämlich $d + D/2$ ist

bei	2,44	0,130 + 0,1945 = 0,3245
"	2,30	0,125 + 0,2045 = 0,3295
"	2,20	0,124 + 0,2115 = 0,3355
"	2,10	0,120 + 0,219 = 0,339
"	2,00	0,114 + 0,2255 = 0,3395
"	1,90	0,112 + 0,2325 = 0,3445
"	1,80	0,110 + 0,2375 = 0,3475
"	1,70	0,105 + 0,2435 = 0,3485
"	1,60	0,105 + 0,2475 = 0,3525
"	1,50	0,105 + 0,2525 = 0,3575

Die erste dieser Zahlen, für die Höhe von 2,44, lässt sich auch noch anders berechnen. Das an das Kapitell angearbeitete Schaftstück tritt, wie schon oben (S. 79) gesagt, im Westprofil um 0,013 hinter die obere Trommel zurück. Wenn es, wie ich glaube, im Ostprofil senkrecht über ihr steht, so ist sein Durchmesser um 0,013 kleiner. Und da es im Südprofil um 0,007 zurücktritt, so musste es in dem nicht mehr vorhandenen Nordprofil um 0,006 zurücktreten, d. h. es lag im Nordsüddurchschnitt symmetrisch; denn ein halber Millimeter kommt nicht in Betracht. Es fällt also im NS - Durchschnitt das Zentrum des Kapitells zusammen mit dem der Oberfläche der Trommel bei 2,44; dies letztere ist von dem aus der Mitte der Südseite des Abakus gefällten Lot eben so weit entfernt wie das Zentrum des Kapitells und mit ihm die Mitte der Ost- und Westseite des Abakus, d. h., da dieser 0,65 im Quadrat misst, 0,325, was nur um 0,0005 von der oben gefundenen Zahl 0,3245 abweicht. Sollte aber Patroni Recht haben, dass das obere Schaftstück im Osten um 0,004 bis 0,005 vorspringt, so ist sein Durchmesser nur um 0,009 kleiner als der der Oberfläche der Trommel, und es dürfte, um im NS-Schnitt symmetrisch zu liegen, im S nur um 0,0045 zurücktreten, und da es um 0,007 zurücktritt, so liegt sein Zentrum, und damit die Mitte der O- und W-Seite des Abakus, um 0,0025 nördlich von dem der Oberfläche der Trommel, also dieses liegt bei 0,325-0,0025 = 0,3225, mit der ebenfalls ganz belanglosen

Differenz von 0,002 gegen die auf anderem Wege gefundene Zahl. Die genaue Uebereinstimmung der beiden Resultate beweist die Sicherheit unserer Messungen und Rechnungen.

Wie Fig. 1 zeigt ist eine durch diese Zentren gezogene Linie, die Achse dieses Teils der Säule, nicht senkrecht, sondern weicht um reichlich 2 Grad vom Lot ab. Die Fortsetzung dieser Reihe von Zentren fehlt uns: in dem reduzierten Teil der Säule können wir sie nicht berechnen. Wir haben erst wieder das Endglied der Reihe, das Zentrum des unreduziert gebliebenen Stumpfes, der « Basis »; hier ist $d + \frac{D}{2} = 0{,}076 + 0{,}3 = 0{,}376$. Es verschiebt sich also das Zentrum, von oben nach unten, gegen Norden, und zwar in dem oberen Teil auf eine Höhe von 1,0 (bis zum Kapitell) um 0,033, in dem unteren, auf eine Höhe von 1,50, nur um 0,0185; und das ist ganz in der Ordnung, weil ja durch die Entasis die stärkste Anschwellung des Nordprofils in den oberen Teil verlegt ist.

Betrachten wir nun noch einmal das Verhältniss des oberen Zentrums zu dem unteren Zentrum der reduzierten Säule. Letztere soll ja nach Patroni die ursprüngliche Säule sein, die unter der Einwirkung eines Erdbebens um etwa 5 cm. glatt auf ihrer Basis nach Süden gerutscht wäre. Selbstverständlich müsste dann die Oberfläche der oberen Trommel, bei 2,44 (das Kapitell liegt ja unsymmetrisch) dem unteren reduzierten Umfang konzentrisch sein. Nun ist aber $d + \frac{D}{2}$ bei 0,20 (0,10 über der « Basis ») $0{,}095 + 0{,}255 = 0{,}350$, bei 2,44, wie oben gezeigt 0,3245. Die beiden Kreise sind also nicht konzentrisch; das untere Zentrum liegt um 0,0255 weiter nördlich als das untere, bei einem grössten Durchmesser von nur 5,10. Damit sollte doch wohl Patroni's Auffassung für jeden Urteilsfähigen erledigt sein.

In Betreff aber der Asymmetrie der Säule, der « Neigung gegen die Cellamauer », ist noch einem Einwand zu begegnen. Es könnte jemand vermuten, dass diese Neigung nicht ursprünglich sondern Folge einer Senkung nach Süden sei, zumal Cozzi (bei Patroni S. 21) nicht ausschliessen will, dass eine solche Senkung statt gefunden habe, weil ja durch die Reduktion (oder, wie er meint, durch die Verschiebung) der Säule der Schwer-

punkt um ein weniges nach Süden gerückt ist. Zwar fügt er hinzu, diese Senkung könne nur eine ganz geringe sein, während es sich hier um eine recht bedeutende handeln müsste: das Oberende der oberen Trommel, bei 2,44, müsste um 0,0515 nach Süden verschoben sein. Aber das darf uns nicht hindern, diese Hypothese näher zu prüfen.

Es ist aber leicht zu beweisen, dass sie ganz unannehmbar ist. Eine so starke Senkung — um reichlich 1 $^1/_2$ Grad — müsste an den Horizontalen des Stylobats und des Abakus sichtbar und messbar sein; an beiden müssten die Südecken um etwa 0,017 tiefer liegen als die Nordecken, was entschieden nicht der Fall ist: es ist keine Abweichung von der Horizontalen kenntlich. Ferner: die sich uns ergebende Achse der unsymmetrischen Säule ist doch nicht etwa eine vom Lot abweichende grade Linie, sondern eine sehr merkliche Kurve; diese aber kann nie durch Standveränderung zu einer Verticalen werden. Um dies ganz klar zu machen, habe ich die Hypothese durchgerechnet und in Fig. 3 zur Anschauung gebracht.

In dieser Figur bedeutet die Senkrechte ganz l. dasselbe Lot, von dem aus wir oben (S. 78) durch Distanzmessungen das Südprofil fanden. Um 0,376 weiter r. das Zentrum des unreduzierten untersten Stumpfes und ein in ihm errichtetes Lot, also jenem ersten Lot parallel und überall 0,376 von ihm entfernt, das nun die Achse der Säule in ihrer ursprünglichen Stellung sein müsste, wenn ihre Asymmetrie auf Senkung beruhte. An dieser Linie trage ich in der Höhe von 2,44 den Durchmesser der Oberfläche der oberen Trommel (0,389) auf, dessen Südende (l.) von dem Lot l. um 0,515 weiter entfernt bleibt als bei dem jetzigen Stand der Säule. Wenn wir also von einem Punkte derselben Horizontalen, 0,515 r. von jenem Lot, eine Linie schräg abwärts ziehen, so dass sie in der Horizontalen des Säulenfusses das Lot trifft, so erhalten wir die übrigen Punkte des Südprofils in der veränderten Stellung, indem wir von dieser Linie nach r. dieselben Distanzen nehmen, die uns, von dem Lot aus gemessen, das Südprofil wie es jetzt steht ergaben. Und wir erhalten das Nordprofil und damit den ganzen NS-Schnitt des oberen Teils der Säule, wenn wir an dies Südprofil die oben (S. 80) berechneten Durchmesser jeden in seiner Höhe ansetzen. Und wenn wir dann diese Durchmesser halbieren und durch die

Mittelpunkte eine Linie ziehen, so ist diese Linie die Achse der Säule. Unsere Figur zeigt das Resultat; sie zeigt, dass diese Achse mit dem in der Mitte des unteren Stumpfes errichteten Lot, der das obere und untere Centrum verbindenden Verticalen, nur in den Endpunkten zusammenfällt, im übrigen aber sich in einem sehr merklichen Bogen nach rechts von ihr entfernt. Damit ist bewiesen, dass die Asymmetrie durch Stellungsveränderung nicht beseitigt werden kann, vielmehr in der Säule selbst liegt. Und da im übrigen absolut nichts auf eine Senkung deutet, so ist keinerlei Grund, sie anzunehmen. Hat sie doch in geringem Grade stattgefunden, so hat dies auf unser Resultat keinen Einfluss; auch so ergiebt sich die Säule als unsymmetrisch, als nach innen (« gegen die Cellawand ») geneigt.

Soll ich nun auch noch durchrechnen und aufzeichnen, wie sich Patroni's Hypothese, dass die unten reduzierte Säule das ursprüngliche sei, bei Annahme einer Senkung nach S gestaltet? Ich glaube es genügt, kurz darauf hinzuweisen, dass dann diese Hypothese noch unmöglicher wird: die südliche Anschwellung von unten auf wird beträchtlich verstärkt, und im Norden ergiebt sich eine wirkliche und merkliche Einziehung nach unten, so dass nun der ganze untere Säulenteil schräg von r. oben nach l. unten steht. Ich glaube also, dass auch Patroni nicht geneigt sein wird, eine solche Senkung anzunehmen.

Aus der Neigung der Säulenachse nach Süden folgt mit Notwendigkeit, dass die Säulenreihe von Ost nach West lief. In dieser Richtung früher von Dall'Osso, später auf meine Veranlassung vorgenommene Nachforschungen nach Resten anderer Säulen gaben kein Resultat; sie sind wohl durch die späteren Bauten vollständig verschwunden.

Und hier mag noch eines erwähnt werden. In dem jetzt auf dem Abakus liegenden Mauerwerk ist vollkommen deutlich der Abdruck einer von Ost nach West liegenden Holzbohle kenntlich; der Hohlraum ist später einmal, als das Holz verfault war, mit Mauerwerk ausgefüllt worden. Ich möchte hier nicht den Architrav der Säulenreihe erkennen; es ist unwahrscheinlich, dass nach Entfernung der übrigen Säulen der sie verbindende Architrav an seinem Platz geblieben sein sollte. Auch ist die Bohle dafür wohl nicht mächtig genug. Eher wird sie aus einer Zeit stammen, wo

die Säule, allein übrig geblieben, in einem Hause der Kalksteinzeit irgendwie Verwendung gefunden hatte, etwa so dass ein von einer Mauer zu einer anderen reichender Architrav in der Mitte von ihr gestützt wurde.

Das alles ist so selbstverständlich und zwingend, dass ich mich fast scheute, es so weitläuftig vorzutragen. Aber Herr Professor Patroni (*Atti d. Acc. di Napoli* XXV), mit Hülfe des Ingenieurs der Ausgrabungen von Pompeji, Herrn Salvatore Cozzi, hat es doch ermöglicht, aufs neue zu beweisen, dass das alles ganz anders ist, dass die Säule von Anfang an nach unten verjüngt war und auf einer « mykenischen Basis » stand, auf der sie dann in Folge eines Erdbebens ein Wenig südwärts gerutscht ist. Das Schriftstück ist wertlos; da aber Herrn Cozzi's amtliche Stellung und Herrn Patroni's anmassende und triumphierende Sprechweise doch einigen Lesern Eindruck machen könnten, so muss hier kurz darauf eingegangen werden. Ich werde mich bemühen, aus dem endlosen Wortschwall die scheinbaren Argumente kurz herauszuheben.

Die Methode ist nicht eben neu; ähnlich hat wohl auch sonst schon einmal jemand eine verlorene Sache verteidigt. Man geht den entscheidenden Hauptargumenten aus dem Wege [1], findet irgend welche Winkelargumente, über die sich hin und her reden lässt, redet sich ein und sagt es mit kräftigen Worten, dass diese Argumente hochwichtig und entscheidend sind, und wenn man ihnen die günstige Seite abgewonnen hat, so legt man sich nicht die Frage vor, ob sie sich etwa auch anders wenden lassen. Dazu eine möglichst zuversichtliche und zweifellose Sprechweise: *probatum est.*

Mein Hauptargument war, dass auf der Südseite nach unten keine Verjüngung sondern stete Anschwellung stattfindet. Nun verwendet Patroni über eine halbe Quartseite um zu sagen, was mich da irregeleitet habe: *a*, optische Täuschung, *b*, *petitio principii* (beides erfordert keine Antwort), *c*, Messen mit ungenügenden

[1] Die gewöhnliche Methode, nach der allerlei kleine Wahrscheinlichkeitserwägungen den entscheidenden Hauptargumenten weichen müssen, hat garnicht Patroni's Beifall. Er äussert sich darüber ausführlich auf S. 29.

Mitteln. Er meint nämlich, ich hätte das Profil nur durch Entlangsehen an der Wand erkannt, statt es an einem Lotfaden abzumessen. Letzteres hatte ich natürlich getan, und von der Wand sprach ich nur um dem Leser zu sagen, wie er es am leichtesten sehen kann. Und nun müsste doch folgen: « ich habe so das Profil gemessen, mit anderem Resultat ». Aber nichts der Art: der Leser muss sich mit der Versicherung begnügen, der Herr Professor sei fest überzeugt, dass ich durch Messung mit Lot, und zwar an einem Abguss, zu einem ganz anderen Resultat kommen würde. Weshalb an einem Abguss, da es doch sehr leicht und auch sicherer ist, am Original zu messen? Patroni wird doch nicht etwa sagen wollen, er habe die Messung unterlassen, weil kein Gypsabguss zur Hand war? Auch Herr Cozzi (S. 17-21) berichtet zwar von anderen, viel schwierigeren und gänzlich nutzlosen Messungen (s. unten) zum Beweis der für Patroni notwendigen Konzentricität der reduzierten Säule, nicht aber von dieser ganz leichten, die freilich mit Notwendigkeit zu einem entscheidenden, für Patroni ungünstigen Resultat führen musste. Man müsste wohl lange suchen, um in den Annalen wissenschaftlicher Forschung ein Praecedens für ein solches Verfahren zu finden. Indess dem entscheidenden Hauptargument ist Patroni auf diese Weise glücklich aus dem Wege gegangen.

Aber zu der Frage nach Konzentricität oder Exzentricität der reduzierten Säule musste doch Stellung genommen werden. Dies unternahm Herr Cozzi. Die Aufgabe war leicht. Von einem aus der Mitte des Abakus gefällten Lot ist, wie oben (S. 85) gezeigt, das obere Zentrum 0,3245, das untere der reduzierten Säule 0,35 entfernt, also nicht Konzentricität sondern Verschiebung des Zentrums nach unten und nach Norden um 0,0255. Diesen einfachen, sonnenklaren, zu einem zweifellosen, für Patroni ungünstigen Resultat führenden Weg hat aber Herr Cozzi nicht gefunden, hat es vielmehr ermöglicht, auf anderem Wege trotz alledem und alledem die Konzentricität zu beweisen; statt das Zentrum zu fassen, tastet er an der Peripherie herum: Winkelargumente. An acht Punkten der Süd- und Westseite (im Osten ist nicht gut anzukommen, und das Nordprofil ist ja abgehackt) hat er die Distanz der beiden Kreise gemessen, nicht ohne Mühe, wie er mir selbst sagte: es wurden oben radiale Eisenstäbe an-

gebracht, von diesen Lote gefällt, dann von diesen an die obere und an die untere Peripherie gemessen und die Maasse subtrahiert. Wer sieht nicht, wie vielen Fehlern ein solches Verfahren ausgesetzt ist? Wenn nun die Kreise konzentrisch wären, so müssten diese acht Distanzen gleich sein. Leider variierten sie aber von 0,046 bis 0,065. Und zwar ist die grösste Distanz die des nördlichsten Punktes der Westseite; eine neunte Messung, noch etwas nördlicher, ergab mir gar 0,067: sehr begreiflich, da das Zentrum des grösseren Kreises weiter nördlich liegt. Macht nichts! Herr Cozzi weiss Rat: drei dieser Distanzen sind gleich (0,059), eine vierte (0,056) differiert nur um drei Millimeter. Natürlich sind für ihn nur diese drei Distanzen genau, die Differenzen der übrigen beruhen auf Unebenheiten der Oberfläche. Welche Zuverlässigkeit die drei Messungen haben, wenn die fünf (vielmehr sechs) übrigen nach seiner eigenen Annahme verfehlt sind, danach fragt Herr Cozzi nicht; er schlägt ruhig (*non è dato più dubitare*) durch die drei Punkte einen dem grösseren konzentrischen Kreis und damit ist bewiesen was zu beweisen war, die Konzentricität der beiden Kreise. Kommentar ist wohl überflüssig.

In Betreff des Südprofils muss noch einem Einwand vorgebeugt werden. Patroni (S. 15) und Cozzi (S. 20 f.) sprechen von der Möglichkeit, dass hier etwas, zwar sehr wenig, nachträglich abgehackt worden sei: Gründe werden nicht angegeben. Es würde mich nun nicht wundern, wenn demnächst dies dahin amplifiziert würde, die Verjüngung nach unten und das was Herr Patroni Entasis nennt, sei im Süden durch nachträgliches Abhacken verloren gegangen. Dem gegenüber ist zweierlei zu konstatieren. Erstens kann durch eine solche Annahme die Exzentricität der reduzierten Säule (S. 85) nicht beseitigt werden. Zweitens ist vom Kapitell abwärts auf etwa 1 m. die Ursprünglichkeit des jetzigen Profils gesichert durch den erhaltenen Stuck. Und von unten auf bis zur Höhe von 0,80 (vom Stylobat) sind deutlich und unbeschädigt die charakteristischen schrägen Meisselstriche von l. oben nach r. unten, in denen ich die Arbeit der Reduction, Patroni aber die « meisterhafte » ursprüngliche Bearbeitung erkennt. So bleibt für die Annahme einer späteren Abarbeitung nur ein mittleres Stück von höchstens 0,70 verfügbar: das hier abgehackte

könnte nur einen ganz unförmlichen Höcker gebildet haben; davon kann wer will sich durch den Versuch einer Anzeichnung an das linke Profil unserer Fig. 1 überzeugen.

Also die von mir nachgewiesene ganz unmögliche Gestalt der reduzierten Säule ist durch die Bemühungen der Herren Cozzi und



Fig. 4.

Patroni auch nicht im geringsten zweifelhaft geworden. Eben so wenig aber auch die ergänzende Tatsache, dass die der ursprünglichen Bearbeitung angehörige glatte Oberfläche sich nicht auf die reduzierten Teile erstreckt.

Natürlich ist dies Argument ein secundäres. Wenn auch die Oberflächen der reduzierten und der ursprünglichen Teile sich zum Verwechseln glichen — was ja bei sorgfältigerer Arbeit mög-

lich gewesen wäre — so könnte doch dadurch eine ihrer Form nach unmögliche Säule nicht als ursprünglich beabsichtigte Kunstform glaublich werden.

Der Sachverhalt in Betreff der Oberfläche wird niemandem aus Patroni's Darstellung klar werden. Er ist aber sehr einfach. Drei Arten von Oberfläche unterscheiden sich auf das bestimmteste.

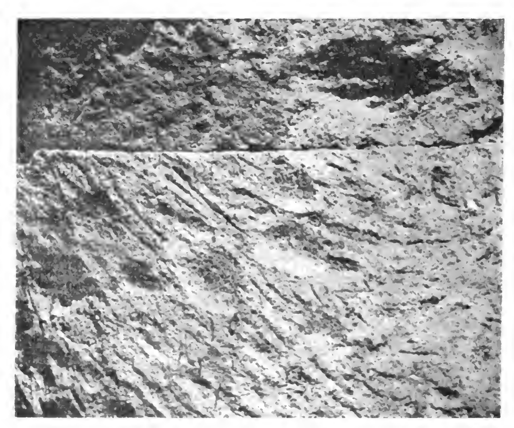


Fig. 5.

Erstens die des oberen, sicher nicht reduzierten Teiles (Fig. 4): etwas wellig, aber vollkommen geglättet, mit Bimsteinpulver abgerieben, so dass von den Instrumenten des Steinmetzen nicht die geringste Spur geblieben ist. Ein grosser Teil dieser Oberfläche ist noch mit dem ursprünglichen Stuck bedeckt.

Zweitens die der unteren Trommel (Fig. 5 unten), nur an einer Stelle (unten S. 99) ein wenig auf die obere übergreifend. Hier war die letzte Bearbeitung die mehrfach erwähnte mit schrägen Meisselstrichen von l. oben nach r. unten. Die Beschaffenheit dieser Oberfläche ist gut sichtbar in Patroni's Figuren *Stud. e Mat.* III

1905 S. 219 (leider viel weniger gut in meiner Figur Mitt. 1905 S. 198), und *Atti di Nap.* XXV Tf. I. II. 1; besser aber in unserer Fig. 2. Sie ist ganz rauh: man sieht überall die Striche des Spitzmeissels ([1]), dazwischen die breiten Spuren eines anderen Instrumentes (Steinaxt? Breitmeissel?) und zwar scheint es, dass diese letztere Bearbeitung die spätere ist; keine Spur des Zahneisens oder gar des Schariereisens.

Drittens die untere Hälfte der oberen Trommel (Fig. 5 oben). Die Arbeit ist hier gröber und schlechter als an der unteren Trommel, dazu ungleichmässig, daher nicht so leicht zu charakterisieren. Stellenweise sehr tiefe Spuren eines Instruments (Meissel? s. Patroni Tf. I 1. II 1) in verschiedenen Richtungen; anderswo kann es scheinen als sei abgeschabt.

An der « Basis » endlich kann die Beschaffenheit der Steinoberfläche nicht untersucht werden, weil sie teils zerstört, teils mit Stuck bedeckt ist; nichts steht der Annahme entgegen, dass sie so war, wie im oberen Teil. Stuck findet sich nur hier und eben dort, d. h. nur auf den der ursprünglichen, vollen Form angehörigen Teilen. Nach Patroni's Meinung sollte die rauhe Bearbeitung von 2 und 3 den Stuck haften machen; und in der Tat, wären diese Teile je bestuckt gewesen, so hätten sich auf dieser Art Oberfläche Reste halten müssen. Davon aber ist keine Spur; es ist ganz klar, dass die reduzierten Teile der Säule nie Stuck erhielten. Dagegen hat ihn die glatte Fläche sehr fest gehalten. Auf der Südseite sind Stuckreste eben nur da wo keine oder nur eine ganz oberflächliche Reduction stattgefunden hat. sie stammen von dem Verputz der unreduzierten Säule (nach Patroni S. 25 von dem der späteren Wand).

Nun sollte man denken, bei diesem Sachverhalt sei gar kein Zweifel möglich: ganz glatte Oberfläche und Stuck an den nach

[1] Patroni ist im Irrtum, wenn er meint dass diese Striche von einem hammerartigen Instrument (*martellina*) herrühren. Er weiss wohl nicht, dass es auch Spitzmeissel giebt. Ich war mit einem Steinmetzen vor der Säule: er schloss unbedingt jedes andere Instrument aus, und zwar habe hier ein Steinmetz gearbeitet, der, wie manche tun, den Meissel von l. nach r. führte, während andere, und wohl die meisten, von r. nach l. arbeiten. *Ma senza conoscere gli strumenti mal si giudica* sagt P. Gewiss, zumal wenn man dann statt eines Steinmetzen zwei Maurer consultiert.

oben, sehr rauhe ohne Stuck an den « nach unten verjüngten » Teilen; also sind beide nicht zusammengehörig und nicht gleichzeitig. Aber Patroni nimmt auch dieses Hinderniss. Und zwar auf folgende Weise.

1. Die Oberfläche 3 wird eliminiert: die Verschiedenheit der Arbeit an der oberen und an der unteren Trommel kennt Patroni nicht. Die der unteren (mit den schrägen Strichen) ist ihm nicht nur die des ganzen « nach unten verjüngten » Teiles, sondern die der ganzen Säule.

2. Diese Arbeit wird, um sie der glatten Arbeit des oberen Teiles anzunähern, in einer der Wahrheit nicht entsprechenden Weise charakterisiert: sie sei meisterhaft, perfekt, und zur letzten Vollendung fehle nur noch die Politur mit Bimsteinpulver.

3. In Betreff der oberen, glatten Oberfläche wird behauptet (S. 22), erstens, es handle sich nur um einen beschränkten Teil, nicht um das ganze obere Ende, zweitens es sei gar keine ursprünglich glatte Oberfläche, sondern auch diese Teile seien bearbeitet gewesen wie die unteren, aber bei der weniger kompakten Natur des Steines grade an dieser Stelle sollen sich hier die Spuren der Bearbeitung nicht erhalten haben (*per la natura della grana, perdendosi colà più facilmente le minute particelle della superficie, non vi si conservano le tracce di lavorazione, visibili nella grana più compatta del resto del blocco*).

Da ist nun zu erwiedern:

Ad 2. Es genügt ein Hinweis auf Patroni's eigene Tafeln und auf unsere Fig. 5; ein Vergleich derselben mit Patroni's Schilderung wirkt erheiternd.

Ad 3. Die gut sichtbare glatte Oberfläche liegt unmittelbar unterhalb der sehr ausgedehnten mit Stuck bedeckten, und es ist, an Ort und Stelle gesehen (vgl. auch unsere Fig. 4), völlig evident, dass sie sich ebenso unter den Stuck fortsetzt. Und dieselbe glatte Bearbeitung zeigt auch das Kapitell das doch aus einem anderen Block gearbeitet ist, und dessen nach unten gewendete Flächen es nahe legten für besonderes Festhaften des Stuckes zu sorgen. Es kann gar kein Zweifel aufkommen, dass dies die Arbeit ist, durch die die Säule zur Aufnahme des Stuckes vorbereitet wurde. Und die Erfahrung hat bewiesen, dass dies Verfahren nicht so ganz

unzweckmässig war: der Stuck sitzt noch jetzt fest auf dieser glatten Fläche.

Nun aber zu behaupten, diese vollständig glatte, kompakte, ganz frisch gebliebene Fläche habe durch Verwitterung aus so rauhen Oberflächen entstehen können, wie sie weiter unten sichtbar sind, das macht Herrn Patroni wohl niemand nach. Auch Herr Cozzi hatte grade dieses seinem Freunde nicht begutachtet: vor diesem *sacrificium intellectus* wäre er doch wohl — ich nehme es zu seiner Ehre an — zurückgeschreckt. Und wenn Herr Patroni den Brüdern Davino (¹) diese bestimmte Frage vorgelegt hätte, statt der allgemeinen nach Ueberarbeitung oder nicht, so wäre doch vielleicht die Antwort anders ausgefallen. Er kann es ja versuchen. Dass R. Borrmann mir beistimmte, berichtete ich schon früher (²). Auch Puchstein, mit dem ich im October 1907 vor der Säule war, blieb über diesen Punkt kein Zweifel. Ich wiederhole: es handelt sich nicht um Dinge, die sich leicht dem Auge entziehen oder die man so und auch anders sehen könnte. Der Tatbestand ist vollkommen klar, und wenn Patroni (S. 21) sagt, dass er ihn nicht leugnet sondern nur anders erklärt, so hat das denselben Wert als wenn jemand sagen wollte: « ich leugne nicht, dass dies weiss ist, aber ich erkläre es für schwarz ». Wer nicht selbst hingehn kann, muss sich entscheiden, ob er Patroni oder Borrmann, Puchstein und mir glauben will.

Dann sagt Patroni noch, wenn diese glatte Oberfläche die ursprüngliche wäre, so müsste sie weiter vortreten, als die rauhe,

(¹) Es ist nicht wahr (Patroni S. 26) dass ich P. aus der Befragung der Brüder D. einen Vorwurf gemacht habe; ich selbst habe oft genug C. Davino und schon seinen sehr intelligenten Vater Alfonso mit Nutzen zu Rate gezogen. Aber ein Gutachten, das mir gegenüber nicht aufrecht erhalten wird, gleichviel aus welchen Gründen, hat keinen Wert. P. sucht lang und breit wahrscheinlich zu machen, dass die Brüder D. aus Furcht vor mir (!) ihre wahre Meinung verleugnet haben. Und nun müsste doch folgen: « ich habe sie aufs neue befragt und sie ermächtigen mich zu der Erklärung, dass sie ihr Gutachten bestätigen ». Aber das folgt nicht, aus guten Gründen.

(²) Nun meint freilich Patroni, Herrn Borrmann's Gutachten habe keinen Wert, weil er diese neueste Weisheit der Herren P. u. Cozzi nicht kannte. Glaubt denn P. im Ernst, dass wenn Borrman und ich vor einem antiken Baumonument stehen, wir seine und Cozzi's Anleitung nötig haben um uns ein Urteil zu bilden?



sie trete aber hinter sie zurück. Und weiter, die glatte Fläche reiche bis unterhalb der grössten Schwellung. Es kann sich in beiden Beziehungen nur um eine kleine Fläche handeln, etwa 8 × 10 cm., unmittelbar unterhalb der grösseren, sicher alten glatten Fläche, gegen SW, in der Höhe zwischen 1,30 und 1,40. Dass sie gegen die rauhen Teile zurücktritt, habe ich nicht finden können. Dass sie über die grösste Schwellung hinabreicht — ja wo ist denn diese? Im Süden ist die ganz unten bei 0,03-0,04, in W bei 0,7, im SW bei 0,28 (oben S. 82), also weit unter jener kleinen Fläche. Freilich aber ist r. und l. von dieser schon Reduktion, und sie selbst tritt um ein Geringes (vielleicht 0,002) zurück gegen einen von ihrem oberen Rande an die Oberkante der Basis gespannten Faden, was sie ja eigentlich, wenn sie zu dem intakten Teil gehörte, nicht dürfte. Da nun, wie ich schon früher (Mitt. XX 1905 S. 196) bemerkte, die glatte Fläche etwas wellig ist, so könnte es sich hier sehr wohl um eine Depression derselben handeln. Ich bin aber eher geneigt zu glauben, dass diese kleine Fläche, wie das r. und l. anstossende, überarbeitet, reduziert ist, indem hier wie auch sonst die Reduktion nach oben über das stärkste Vortreten des Profils übergreift. Bei der sehr ungleichmässigen Arbeit der Reduktion dieses Teiles konnte leicht eine kleine Fläche so glatt aufallen, dass sie der ursprünglichen ähnlich wurde, etwa durch Abschaben, da hier nur sehr wenig abzunehmen war. Ich persönlich glaube den Unterschied des Charakters dieser Fläche von dem der sicher ursprünglichen zu sehen, so wie auch die freilich sehr stumpfe Kante mit der beide sich von einander abheben. Aber wie dem auch sei, das gehört zu den kleinen Dingen, die irgendwie entstehen können und darf nicht in Betracht kommen gegenüber dem was sich aus dem ganzen Charakter der oberen und der unteren Oberfläche ergiebt.

Auf meine Bitte liess im Sommer 1905 die Direction der Ausgrabungen einen Gypsabguss des unteren Teils der Säule machen. Ich wünschte zu sehen, in wie weit die reducierte Säule kreisrund sei: war sie es nicht, so ergab sich ein wertvoller Beweis gegen die Ursprünglichkeit dieser Form, war sie es, so war freilich nichts anderes bewiesen als die Geschicklichkeit des reduzierenden Steinmetzen; denn dass ein Kreis beabsichtigt war, bezweifelt ja

niemand. Nun ergab sich, dass es kein vollkommener Kreis war, diesem aber doch so nahe kam, dass aus den Abweichungen keine sicheren Schlüsse gezogen werden konnten. So habe ich denn in meinem Aufsatz Mitt. XX 1905 S. 193 ff. dies resultatlose Experiment nicht erwähnt. Hieraus macht mir Patroni (S. 16) einen schweren Vorwurf: das Experiment habe zu seinen Gunsten entschieden, der Kreis sei ganz vollkommen, ein solcher Kreise könne nicht durch eine Reduktion von nur drei Seiten entstehen, und es sei ganz abscheulich von mir, dass ich dies ihm günstige Argument verschwiegen habe. Und Herr Cozzi (S. 33) sagt, ein so vollkommener Kreis (*perfetta circolarità*) sei nur zu erzielen gewesen, wenn das Centrum sichtbar war. Darauf habe ich zweierlei zu erwiedern.

Erstens: es ist nicht wahr, dass der Kreis vollkommen ist. Herr Patroni, der sich auf dies Argument viel zu Gute tut (*la regina delle prove, l'esperimento pratico*), giebt auf S. 17 Fig. 1 die Photographie der Oberfläche des Abgusses und fordert triumphierend auf, sie mit dem Zirkel zu messen. Hätte er selbst sich diese Mühe gemacht, so hätte er wohl bemerkt, dass der grösste Kreis den man in seine Figur einschreiben kann an mehreren Stellen, am stärksten r. unten und l. oben, einen Rand lässt, bis zu etwa 0,0008, was im Original 0,0075 bedeutet. Und auf dem Abguss variieren die grössten Sehnen von 0,507 bis mindestens 0,512. Ich war also wohl berechtigt, von einem ungefähren Kreis zu sprechen.

Zweitens, ein Kreis wie dieser, und auch wohl noch ein besserer, kann sehr wohl, bei einiger Geschicklichkeit der Arbeiters, durch Reduktion — konzentrische oder exzentrische — einer Säule erzielt werden. Was aber in dieser Beziehung zu sagen ist, trifft zugleich ein anderes, von Herrn Cozzi ersonnenes und von Patroni (S. 31) zusammen mit dem eben besprochenen als *fatti importantissimi e decisivi* ausposauntes Argument.

Herr Cozzi hat nämlich beobachtet (S. 31 f. mit Tf. I-II), dass die Striche des bearbeitenden Instruments nicht von der oberen Trommel auf die untere übergreifen. Er schliesst daraus, dass die Trommeln nicht *in opera* sondern getrennt so bearbeitet wurden. Wenn aber doch ein Strich beide Trommeln berührt haben sollte — Herr Cozzi spricht hypothetisch, obgleich dies augenscheinlich in

nicht ganz geringer Ausdehnung stattgefunden hat — so wäre das auf eine teilweise Ausgleichung der Oberfläche nach Aufstellung der Trommeln zurückzuführen.

Es ist höchst charakteristisch, dass weder Herr Cozzi noch Herr Patroni sich die Frage vorgelegt hat, wie man denn verfahren konnte und musste, um eine Säule zu reduzieren. Und es ist doch so einfach. Bei exzentrischer Reduktion, wie hier, musste man beide Kreise aufzeichnen und für viele, nicht weit von einander entfernte Punkte des Umfanges, für jeden Punkt besonders, das Maass des Abzunehmenden feststellen. Dann begann man die Arbeit an einer Trommelfuge: man nahm von der oberen Trommel ab, indem man auf der Oberfläche der unteren die vorher bestimmten Beträge abmass. Erst nachdem der verkleinerte Kreis der oberen Trommel fertig war, nahm man, im Anschluss an ihn, von der unteren Trommel ab. War eine Trommel auf diese Weise oben und unten reduciert, so setzte man ihre Enden durch Abarbeitung des dazwischen liegenden in Verbindung. Ich wüsste nicht, wie man anders verfahren könnte. Daraus ergiebt sich nun aber Folgendes.

1. Es ist für einen nicht ganz ungeschickten Arbeiter gar nicht so schwer, einen guten Kreis durch Reduktion *in opera* herzustellen, namentlich an den Fugen.

2. Der Kreis wird um so vollkommener sein, je näher er einer Fuge liegt. Der messbare Horizontalschnitt unserer reduzierten Säule liegt nur 0,10 über der Fuge und weicht schon etwas vom Kreise ab. Dass weiter oben, gegen die Mitte der Trommel. die Abweichung grösser ist, ergiebt sich aus der oben S. 82 nachgewiesenen Ungleichmässigkeit des Profils. Wäre es nicht der Fall, so würde dies unsere Achtung vor der Geschicklichkeit des Steinarbeiters erhöhen, sonst aber nichts beweisen, zumal angesichts der oben dargelegten rechnungsmässigen und entscheidenden Argumente und der gleich unter 4 zu besprechenden Spuren.

3. Es ist ganz selbstverständlich, dass die Meisselstriche der oberen Trommel nicht auf die untere übergreifen; denn als die neue Aussenfläche oberhalb der Fuge gemacht wurde, war die der unteren Trommel noch nicht vorhanden, die Meisselstriche endeten an ihrer erst später fortgenommenen Fugenfläche.

4. Dagegen konnte es sehr wohl vorkommen, dass die Bearbeitung der unteren Trommel auf die obere übergriff, deren reduzierte Fläche früher vorhanden war, dass also einige für die untere Trommel bestimmte Meisselstriche schon auf der oberen ansetzten und über die Fuge hinübergingen. Und das ist in der Tat hier der Fall. Im W. beginnt eine ganze Reihe der für die untere Trommel so charakteristischen Meisselstriche von l. oben nach r. unten schon auf dem unteren Rande der oberen Trommel und geht über die Fuge. Glücklicherweise hat Herr Cozzi grade diese Stelle, nach einem Gypsabguss photographiert, auf Tf. I n. 2 wiedergeben lassen. Die Anfänge der Meisselstriche an der oberen Trommel sind dort mit *a* bezeichnet; ihre Fortsetzung an der unteren ist deutlich genug, wenn auch nicht so deutlich wie am Original.

Zu dieser Figur bemerkt nun aber im Text Herr Cozzi (S. 31 f.), dass in der oberen Trommel die Meisselstriche von l. oben nach r. unten, in der unteren in umgekehrter Richtung gehen, keiner aber über die Fuge geht. Das ist alles unrichtig. Diese dicht gereihten Meisselstriche von l. nach r., die charakteristische Arbeit der unteren Trommel, hat doch auch Patroni (S. 21. 23) anerkannt; auf der oberen kommen sie absolut nicht vor ausser an eben diesem schmalen Streif und hier gehen sie über die Fuge: es ist eben, wie ich schon Mitt. 1905 S. 196 sagte, nichts anderes als ein geringes Uebergreifen der Arbeit der unteren Trommel auf die obere und beweist unwidersprechlich, dass die Bearbeitung *in opera* geschah (¹).

5. Es konnte leicht geschehen, dass zwei auf einander stehende Trommeln an verschiedenen Tagen und von verschiedenen Arbeitern reduziert wurden; so erklärt sich die gänzliche Verschiedenheit der Arbeit an den beiden in Betracht kommenden Trommeln.

(¹) Gegen die Arbeit *in opera* macht Patroni noch geltend, dass dann die Meisselstreiche an der untern Trommel nicht bis ganz unten reichen könnten. Diese Unmöglichkeit ist doch wohl keine so absolute, dass sie gegen stärkere Beweise in Betracht kommen könnte. Dasselbe gilt von dem weiteren Argument, dass auf der Oberfläche der « Basis » keine Spuren eben dieser Meisselarbeit sichtbar sind. Und jene Oberfläche ist doch wahrlich nicht so beschaffen dass ein solches *argumentum ex silentio* zulässig wäre.



6. Wenn wegen Erhöhung des Fussbodens die Reduktion nicht ganz bis auf den Stylobat zu reichen brauchte, und es war nicht allzu tief unterhalb des neuen Fussbodens eine Fuge, so musste man hinab gehen bis auf diese. Es brauchte also der neue Fussboden keineswegs im Niveau der Fuge zu liegen, welches Zusammentreffen ja immerhin merkwürdig wäre und von Patroni für unglaublich erklärt wird.

Und in dieser Beziehung mag noch eines erwähnt werden. Bei dem Suchen nach weiteren Säulenspuren (oben S.87) wurde an der Mauer westlich von der Säule die Linie sichtbar, an der das Fundament aufhört und die aufstehende Mauer beginnt: sie liegt ziemlich genau in der Höhe der Fuge zwischen der « Basis » und dem reduzierten Schaft. Also in dieser Höhe lag die Bodenfläche vor dem Bau dieser Mauer und dieses Hauses, und es ist durchaus glaublich dass eben hier oder etwas höher — nicht niedriger — damals ein Fussboden war. Die Reduktion der Säule aber fällt eben vor den Bau dieses Hauses, in dessen Mauer sie, reduziert wie sie war, eingeschlossen wurde. Vielleicht beruhigt sich Patroni jetzt über das *povero pavimento costretto ad abbassarsi e a rialzarsi secondo che fa comodo alla teoria del Mau.*

Noch ein letztes Argument Patroni's. Der Stuck der « Basis » - sagt er (S. 25), erhebt sich um einige Millimeter über die Ober, kante, während bei nachträglicher Reduktion der Säule dieser überragende Teil hätte abgestossen werden müssen [1]. Die Antwort ist einfach: es ist nicht wahr. Der Stuck ist, wie ich schon Mitt. XX 1905 S. 199 sagte, auf eine Strecke von etwa 15 cm bis an die Kante erhalten, aber er überragt sie nicht. Und sollte etwa durch die Wendung *supera o superava* die Ausrede vorbe-

[1] Patroni hatte gesagt (*Stud. e Mat.* III 219) dass der Stuck *investe ancora ed abbraccia l'orlo del disco-base* (*v. f. 2 a d.*): die beiden Verba (ich hatte *riveste* gelesen und daher Mitt. XX 199 falsch übersetzt) gestatteten nur die Erklärung, dass er sich auf die obere Fläche erstrecke. Und da P. auf die r. Seite der Figur verwies so glaubte ich, er habe die eben dort sichtbare besonnte Oberfläche des Stylobaten für Stuck der « Basis » gehalten, und suchte so die evidente Unwahrheit zu entschuldigen. Jetzt erfahren wir, dass P. sich verschrieben hatte: statt *abbraccia* hätte er schreiben sollen *supera*. Vielleicht sollte er auch statt *investe* schreiben *riveste*. Die Verweisung freilich auf die Figur bleibt unverständlich, denn dort ist von der neuen, nicht minder unwahren Behauptung Patroni's nichts zu sehen.

reitet werden, es sei dies früher der Fall gewesen, so muss ich dem schon jetzt auf das bestimmteste widersprechen: der Stuck war nie höher erhalten als jetzt. Patroni verweist auf seine Figur *Stud. e Mat.* III S. 219; dort ist der erhaltene Stuck der « Basis » gut sichtbar, aber es ist auch vollkommen sichtbar, dass er die Kante nicht überragt und schon damals nicht höher erhalten war als jetzt. Und wenn er sie überragte, so hätte man ja erkennen müssen, ob er hier umbog und auch seinerseits eine Kante bildete; und da er wie Patroni jetzt selbst erklärt, keinen Teil der oberen Fläche bedeckte, so wäre doch klar, dass er dies nicht tat, sondern senkrecht weiter aufstieg. Und ebenso unwahr ist es, das die Kante der « Basis » so wenig scharf sei, dass man daraus schliessen müsste, hier habe keine Trommel aufgelegen; die Kante ist nur an einer Stelle auf etwa 0,015 so weit sichtbar, dass man über ihre Beschaffenheit urteilen kann, und hier ist sie vollkommen scharf. Und wenn sie dies auch nicht wäre, was sollte daraus folgen, da sie an dem ganzen übrigen Umfang ganz abgestossen ist (s. Patroni's Abbildung, weniger deutlich die unserige, Mitt. XX 1905 S. 198)?

Damit ist die Besprechung der Patroni-Cozzi'schen Argumente erledigt; ich hoffe, dass der Leser in Obigem diejenige Klarheit und Logik finden wird, die man bei Patroni vergebens sucht. Es war eine widerwärtige Arbeit und ich möchte sie nicht noch einmal machen. Sollten in Bezug auf die alte Säule neue Tatsachen vorgebracht werden, oder ernsthafte Argumente, sei es auch in der Herrn Patroni eigentümlichen Form, so werde ich es für Pflicht halten, sie zu prüfen und zu discutieren; aber weitere Leistungen dieser Art wird man mir wohl gestatten mit Schweigen zu übergehen.

Dass die Säule etruskisch sei, kann wohl nicht mit Sicherheit behauptet werden. Ich habe sie dafür genommen, auf Grund der Hohlkehle am Abakus. Diese ist nun auch an einem merkwürdigen Tuffaltar aus Capua nachgewiesen worden (Mitt. XXII 1907 S. 408), wo sie freilich sehr anders aussieht. Den Altar setzt der Herausgeber (H. Koch) in die Tuffperiode, unternimmt es aber nichtz zu entscheiden, ob seine sehr altertümlichen Formen aus der Etruskerzeit Capua's in Uebung geblieben sind, oder aus

Kyme stammen. Und dieser Zweifel bleibt wohl auch in Betreff der pompejanischen Säule. Sind alle etruskischen Beispiele der Hohlkehle bis auf eines verloren gegangen, können da nicht auch unteritalisch-griechische verloren sein? Borrmann war eher geneigt, die Säule für griechisch zu halten; Patroni (S. 5 Anm. 1) sagt, wenn sie keine Basis hätte — und sie hat keine — so müsste sie griechisch-dorisch sein. Und es ist ja wahr, als etruskische Säule müsste sie eigentlich eine Basis haben.

Ich kann meinem eigenen Urteil in dieser schwierigen Frage nicht viel Wert beilegen; aber die Bedenken gegen den etruskischen Ursprung der Säule sind doch recht stark. Erstens das Fehlen der Basis. Zweitens die voll entwickelte und kräftige Entasis; mir ist keine etruskische Säule mit Entasis bekannt. Drittens die genaue Uebereinstimmung der Verjüngung mit einem griechischen Tempel in Paestum, wo auch die Neigung nach innen ihr Gegenbild findet. Und es mag auch darauf hingewiesen werden, dass grade in Paestum sich noch andere merkwürdige archaische, sonst in Grossgriechenland nicht vorkommende Formen finden.

Endlich ist zu erwägen, dass in die Baugeschichte Pompeji's unsere Säule besser hineinpasst, wenn sie nicht etruskisch ist. Sie ist älter als das Strassennetz, dem sich die Kalksteinatrien anschliessen und das, wenn wir einmal Etrusker in Pompeji annehmen, diesen mit grosser Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann [1]. Dass nun die Etrusker erst die Bautätigkeit, von der die Säule Zeugniss ablegt, entwickelt, dann ihre eigenen Bauten zerstört und das neue Strassennetz angelegt haben sollen, das ist ja gewiss nicht unmöglich. Aber wahrscheinlicher wird der ganze Vorgang doch, wenn diese älteren Bauten voretruskisch waren, wie der Tempel auf dem Forum triangulare.

A. Mau.

[1] Mitt. XVII 1902 S. 309, wo Z. 3 v. unten statt « Samniten » zu lesen ist: « Etrusker ».

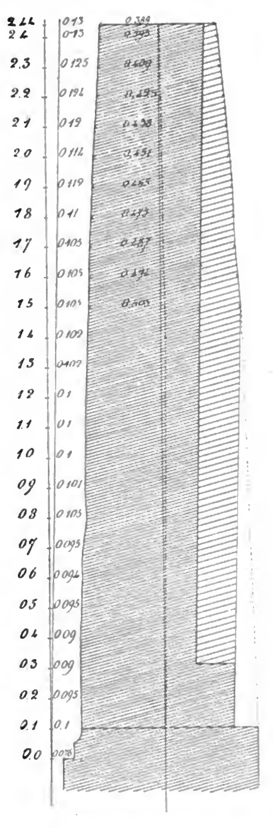

2.4
2.3
2.2
2.1
2.0
1.9
1.8
1.7
1.6
1.5
1.4
1.3
1.2
1.1
1.0
0.9
0.8
0.7
0.6
0.5
0.4
0.3
0.2
0.1
0.0

Fig. 3.

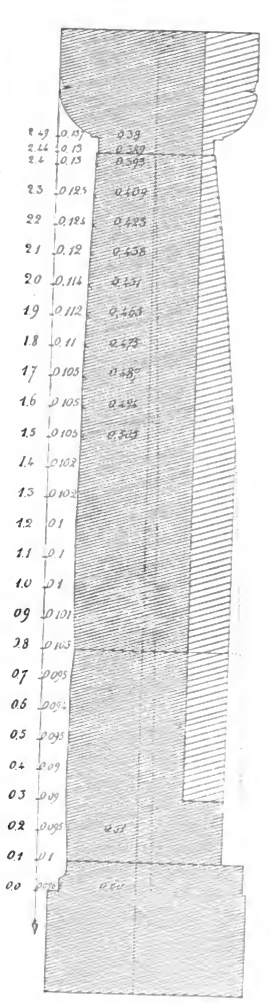


Fig. 1.

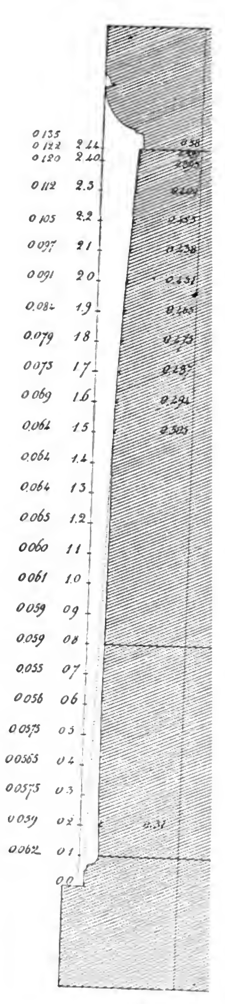
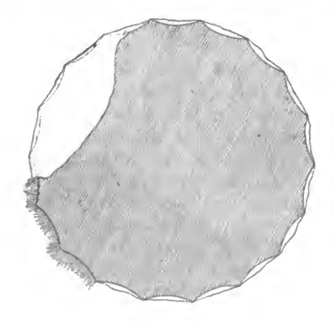


Fig. 2.

DIE SÄULENSTÜMPFE DES DORISCHEN TEMPELS IN POMPEJI

Auf das Mitt. XX 1905 S. 201 ff. 382 f. über diese Säulenstümpfe Gesagte hat Patroni *Atti d. Acc. di Napoli* XXV in einem Aufsatz über die alte Säule in Ins. VI 5 (S. 37-39 das SA) geantwortet.

Puchstein's und Koldewey's Beobachtung, dass an diesen Stümpfen die Canneluren nur unvollkonnen ausgeführt sind, hatte



Patroni (*Stud. e Mat.* III S. 225) schlankweg geleugnet. Ich präzisierte sie dann auf den nördlichsten Säulenstumpf. Und Herr Patroni antwortet: « *Ma quella è superficie un po' consunta anzichè non lavorata; e non solo io ma il Cozzi, il Davino, il soprastante Della Corte ecc. riconoscemmo la preesistenza delle scanalature che vi furono eseguite* ». Zur Erläuterung gebe ich beistehend den Grundriss der Säule (schraffiert) und des Stumpfes auf dem sie steht. Links ist angedeutet, wo der Fussboden an die

Säule angearbeitet und daher der Stumpf nicht sichtbar ist. Also der Umriss des Stumpfes fällt an den Stegen mit dem der Säule zusammen, in den Canneluren springt er ganz unregelmässig vor; es ist eigentlich schon zu viel, wenn man sagt, dass die Canneluren unvollkommen ausgeführt sind; sie sind gar nicht ausgeführt, kaum stellenweise angedeutet. Und angesichts dieses ganz offenkundigen Tatbestandes hat Patroni den Mut, zu sagen, das Fehlen der Canneluren beruhe auf Abnutzung, sie seien früher dagewesen. Danach wäre also durch Abnützung der Stein nicht vermindert worden, sondern angewachsen. Auch sind rings um den Stumpf die Spuren der Bearbeitung zweifellos sichtbar. Herr Cozzi erklärte mir, er habe mit Patroni nicht über diesen nördlichsten sondern über den zweiten Säulenstumpf gesprochen. Auch Davino und Della Corte habe ich befragt; ihre Antwort war ein beredtes Schweigen. Die Herren Ecc. konnte ich natürlich nicht befragen; es ist aber ganz unmöglich, dass irgend jemand ausser Patroni hier präexistierende, durch Abnutzung verschwundene Canneluren gesehen haben sollte. Es kann nicht laut genug protestiert werden, gegen den Missbrauch, den Patroni mit dem Zeugniss des Personals von Pompeji treibt. Es ist ja selbstverständlich, dass, wenn ein mehr oder weniger illustrer Besucher Pompeji's seine Weisheit über die Monumente ergiesst, das ihn begleitende Personal nicht widerspricht, auch auf Befragen etwas wie Zustimmung andeutet; aber es war Herrn Patroni vorbehalten, dies in wissenschaftlicher Controverse geltend zu machen. Dass die Betreffenden nicht selbst laut gegen den ihnen imputierten Unsinn protestieren, wird Niemanden wundern, der die Verhältnisse kennt.

Herr Cozzi warf gesprächsweise die Frage auf, ob nicht etwa dieser Säulenrest in moderner Zeit auf den Stumpf gesetzt worden sei. Dieser Zweifel erledigt sich durch die Beobachtung, dass der Fussboden an ihn hinangearbeitet ist und noch jetzt fest an ihm haftet. Dem gegenüber kann es nicht in Betracht kommen, dass der Umfang dieser Säule um ein weniges geringer ist als der der südlich benachbarten. Alles dies habe ich gemeinsam mit Puchstein constatiert.

Für die von Puchstein, Koldewey und mir vertretene Erklärung der Stümpfe ist es nötig anzunehmen, dass die Säulen (wenigstens an ihren unteren Teilen) neuen Stuck erhielten als der

Stylobat für den neuen Fussboden vorbereitet, dieser selbst aber noch nicht gelegt war; denn der Stuck erstreckt sich auch auf den Stumpf. Patroni erklärt das für unmöglich [1], denn die Bestuckung des Stumpfes sei erstens überflüssig, zweitens schädlich, weil die Fussbodenmasse besser an der unbestuckten Säule gehaftet hätte. Ob man nicht etwa meinen konnte, es sei wichtiger den Stuck durch die um ihn gelegte Fussbodenmasse an der Säule fest zu halten, diese Frage legt sich Patroni nicht vor; auf diese Art kann man alles beweisen was man will [2].

Indess mit Patroni's Argumenten wird der selbst urteilende Leser leicht fertig werden. Ich wollte nur feststellen, dass nachweislich der an den Säulen erhaltene Stuck nicht der ursprüngliche ist. Es ergiebt sich dies aus der Beschaffenheit der Oberfläche der Säulen, an den wenigen Stellen wo sie nicht verwittert ist. Sie ist nämlich erst vollkommen geglättet, auch mit Bimsteinpulver poliert worden, dann aber sind, nicht weit von einander entfernt, kleine Löcher hineingehackt worden, ein jedem Kenner Pompeji's geläufiges Verfahren um den Stuck haften zu machen. Dass diese beiden Verfahren, das eine auf vollkommene Glättung, das andere auf Rauhmachen abzielend, gleichzeitig sein und als Vorbereitung für dieselbe Stuckbekleidung gedient haben sollten, wird ohne zwingenden Grund nicht leicht jemand glauben.

Patroni tut so, als ob durch meine die Casa del Fauno betreffende Berichtigung Mitt. XX 1905 S. 382 meine Auffassung weniger wahrscheinlich würde, weil nun nach seiner Meinung die einzige Analogie für den von Puchstein und mir angenommenen Vorgang wegfüllt. Ich hatte die Casa del Fauno nicht wegen der Analogie sondern wegen der Zeitbestimmung citiert. Wenn für einen so einfachen und selbstverständlichen Vorgang eine Analogie nötig wäre, so hätte ich wohl auf den schon von Puchstein er-

(1) S. 38: *Ma ciò non sarà ammesso da nessun uomo di buon senso.* Dies als Probe des Tones, in dem Herr Patroni polemisiert *per abbondare di cortesia verso il contraddittore* (p. 8).

(2) Hier ist die von P. behauptete Zweckwidrigkeit nicht vorhanden. Aber auch wo sie wirklich vorhanden ist, darf sie nur mit grosser Vorsicht als Argument verwendet werden. Sonst könnte man z. B. beweisen, dass die Reticulatwände stets bestimmt waren, ohne Stuck zu bleiben, ebenso die Säulen der Tuffperiode, die eben dieses Tempels, die alte Säule in VI 5, und noch manches andere.

wähnten Tempel der Hera Lacinia in Agrigent verwiesen, und auf das Forum von Pompeji, wo ebenfalls die « mykenischen Basen » entstanden sind durch Abarbeitung vom Stylobat, veranlasst durch Legung eines neuen Fussbodens: die « Basen » sind hier z. T. so hoch, dass sie beträchtlich über den neuen Fussboden aufragen. Dass dieser in diesen beiden Fällen aus Stein, nicht aus Signinum besteht, ist ganz unwesentlich; mit solchen Ausflüchten kann man jeder Analogie aus dem Wege gehen. Patroni versichert, ein solcher Vorgang habe nie und an keinem Gebäude der Welt stattgefunden, verschweigt aber woher ihm diese genaue Kenntnis aller gegenwärtigen und vergangenen Gebäude der Welt gekommen ist.

Noch komischer ist es, wenn Patroni behauptet, das von mir in der Casa del Fauno beobachtete sei eine Stütze für seine Behauptung und der Architekt des 2 Jh. sei hier mykenischen Traditionen gefolgt. Hier sollte auf dem Stylobatstein eine Pavimentschicht liegen, und da doch die ionische Säulenbasis weder in der Pavimentmasse verschwinden durfte noch auf ihr stehen konnte, so gab es technisch garkeine andere Möglichkeit, als dass man den Höhenunterschied zwischen der Oberfläche des Steines und der des Paviments durch einen kleinen Steincylinder unter der Säulenbasis ausglich. Nun konnte ja freilich dieser entweder an die Säulenbasis oder an den Stylobatstein angearbeitet sein. Aber es war doch jedes dieser beiden Verfahren so naheliegend und einfach wie das andere, und wenn man das letztere vorgezogen hat, so wüsste ich wirklich nicht, was daraus zu schliessen wäre. Es ist sogar leicht, hierfür eine wahrscheinliche Erklärung zu finden. Denn es ist doch recht wohl möglich, sogar wahrscheinlich, dass, als man den Stylobatstein legte, noch nicht feststand, ob er sichtbar bleiben oder vom Paviment bedeckt werden sollte, und dass man, um der Entscheidung nicht vorzugreifen, ihn einstweilen in der beabsichtigten Fussbodenhöhe legte und erst später, nachdem die Entscheidung getroffen war, das der Pavimentstärke entsprechende Stück abarbeitete, unter Belassung der Cylinder unter den Säulen. Da also das hier befolgte Verfahren aus ganz einfachen technischen Erwägungen sich vollständig erklärt, so ist es — nach dem Satze vom zureichenden Grunde — unzulässig, aus ihm sonstige Rückschlüsse z. B. auf mykenische Traditionen im 2 Jh. v. Chr., zu ziehen.

A. Mau.

SITZUNGEN

20. März 1908: G. F. Gamurrini. *Iscrizione di Viterbo.* **Dazu Huelsen. — M. Piccione,** *Sulla tecnica dei bronzi antichi.*

GAMURRINI riferisce, che sotto il pavimento dell'archivio arcivescovile di Viterbo si sono rinvenuti fra la terra alcuni antichi avanzi, fra i quali un grande capitello di marmo di ordine corinzio, ma di fattura fra l'undecimo e il duodecimo secolo, che con tutta probabilità spettava alla costruzione della cattedrale di S. Lorenzo avvenuta verso quel tempo. A scolpire il capitello si erano serviti di un'antica base marmorea, la quale palesa la parte sinistra di un'epigrafe dedicata a Costantino, ma che si può con sicurezza supplire nella sua parte mancante:

IMP · CA*esari Fl*
A · VIO · CO*nstan*
TINO · PIO · *Fel. in*
VICTO · *Max. Aug.*
FERENT*ienses*
DEVO (*ti*) NV*mini*
et MAIE*stati*
E*ius*

Siamo obbligati a pensare, che la penultima riga sia scritta *et maiestati* invece del solito *maiestatique* per la posizione delle lettere AIE disposte quasi nel mezzo, come mi ha avvertito il ch. mons. Enrico Salvadori attuale Vicario Vescovile di Viterbo, a cui devo la comunicazione di questa scoperta.

Abbiamo qui, che gli abitanti di Ferento eressero ad onore di Costantino una base, se non un'ara, come alcuni hanno supposto, i quali ne hanno osservato la parte superiore. Comunque sia, questo è il primo monumento pubblico, che viene alla luce, di una città, che nel secolo terzo si notò col titolo di *splendidissima* (*C. I. L.* XI, 3007). Decorò quello certamente il Foro principale della città con altri titoli onorari, i quali probabilmente stanno ancora sepolti. Onde sarebbe molto utile ed opportuno, che la società, di recente costituita in Viterbo per esplorare il sito della città di Ferento, volgesse la sua attenzione per determinare l'ubicazione del Foro, e quivi dare felicemente mano alle sue scoperte.

L'essere stata adoperata la base imperiale a capitello della cattedrale di Viterbo costituisce un'altra prova che i fori delle città o distrutti od abbandonati erano concessi alla chiesa principale della diocesi o al vescovo, e le cui rovine servirono alla edificazione dei luoghi addetti al culto. Doveva pertanto essere abbastanza visibile allora (nel secolo undecimo) il Foro di Ferento, se si asportavano i suoi materiali, poichè pur troppo quei di marmo saranno stati ridotti in calcina. Ed ora quelli, che scritti o scolpiti si rinverranno nel risarcire la cattedrale o l'episcopio di Viterbo, molto probabilmente avranno, come la base di Costantino, la medesima provenienza.

HUELSEN: Der Name der alten Etruskerstadt, welche die Ehreninschrift für Constantin gesetzt hat, lautet nach unseren Handbüchern und Klassikertexten *Ferentum* oder *Ferentium*: so ist die einstimmige Ueberlie-

ferung bei Sueton (Vespas. 3; Otho 1) und bei Tacitus (*hist.* II, 50): daneben steht bei griechischen Autoren die Form *Φερεντία* Ptol. III, I, 43 und, durch Verwechselung mit der bekannteren Stadt im Hernikerlande, *Φερεντῖνον* bei Strabo V p. 276, wie auch bei Plin. *n. h.* III, 52. Wenn dagegen Vitruv II, 7, 4 von den *monumenta quae sunt circa municipium Ferentis* (so die massgebenden Handschriften) spricht, so hat man diese Form als Corruptel herauscorrigiert. Dagegen muss bedenklich machen, dass eben diese angebliche Corruptel in später Zeit allgemein und urkundlich belegt erscheint. So heisst es im Liber Pontificalis XXIIII (*vita Silvestri* I c. 33): *fundum Barbatianum territorio Ferentis*: beim römischen Concil von 595 (Gregor. Magn. *reg.* 57 *a* I p. 366 Ewald) unterschreibt ein *Martianus episcopus civitatis Ferentis*; Gregor der Grosse *dial.* I, 9 erwähnt die *civitas quae Ferentis dicitur*, und braucht ebenda später *Ferentis* als Accusativ. Wollte man etwa annehmen, dass dies *Ferentis* nur eine späte Vulgärform darstelle, welche von den Schreibern der Vitruvhandschriften irrig in den Text eingesetzt sei, so wird das widerlegt durch die stadtrömische Soldatengrabschrift (*CIL.* VI, 2778) eines *P. Lollius P. f. Stat. Pietas Ferentis*, welche sicher dem ersten oder zweiten Jhdt. n. Chr. angehört. Wenn demnach die Form *Ferentis* als Indeclinabile für das erste, zweite, fünfte und sechste Jhdt. bezeugt ist, werden wir nicht anstehen diese Form auch für die correcte zu erklären. Dass sich neben dieser auffallenden Form auf *-is* auch der andere auf *-um* oder *-ium* einbürgerte, kann nicht verwundern: ein analoges Beispiel bietet das benachbarte *Nepet*, dessen ganz singuläre Nominativform auch häufig durch *Nepe* ersetzt wird. Aber bei Annahme der Namensform *Ferentis* wird auch vielleicht das Ethnikons *Ferenticensis*, welche der *Liber Coloniarum* 216 erhalten hat, erklärlich.

Städtenamen auf *-is* sind in Italien äusserst selten: sicher belegt *Aesis*, *Siris* und vielleicht noch *Veseris*. Bemerkenswert ist, dass diese sämtlichen Namen gleichzeitig Flussnamen sind. Möglich also, dass der namenlose Bach, der den Fuss des Hügels der alten Stadt umfliesst, auch den Namen *Ferentis* getragen hat: wozu der Name der *Aqua Ferentina* im Albanergebirge ein passendes Analogon bieten würde.

3. April 1908: E. Loewy, *Sarcofaghi antichi, Raffaello, Manet.* — G. Giovannoni, *Osservazioni sull'architettura del Tempio di Ercole a Cori* (s. Mitteilungen 1908 Heft 2).

24. April: Festsitzung zum Geburtstage Roms: W. Amelung, Ein griechischer Jünglingstorso. — Ch. Huelsen, *Il tempio nel giardino Colonna sul Quirinale.*

Zum Palilienfeste 1908 wurden ernannt:

zu ordentlichen Mitgliedern

Herr H. L. Wilson in Baltimore

zu correspondierenden Mitgliedern

Herr J. B. Carter in Rom
H. Schultz in Rom
C. Thulin in Luleå.

Abgeschlossen am 15. Juli 1908.





FRAGMENTE EINES ROEMISCHEN GIEBELS IN ROM UND FLORENZ

Fot. Danesi - Roma



FRAGMENTE EINES ROEMISCHEN GIEBELS IN ROM

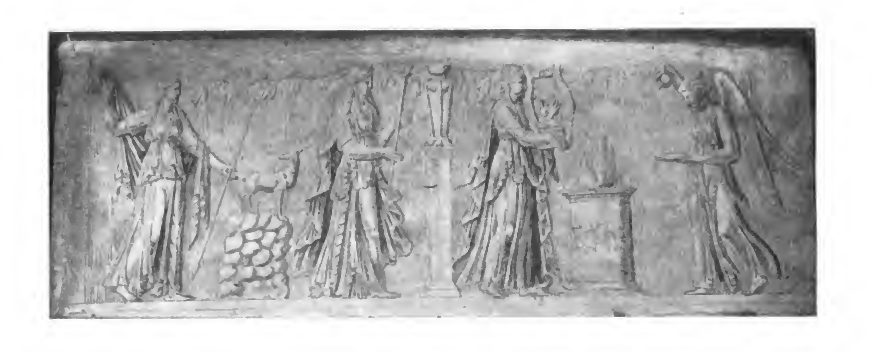
Fot. Danesi - Roma



FRAGMENTE EINES ROEMISCHEN GIEBELS IN ROM

Fot. Danesi - Roma







RELIEFS IM PALAZZO SPADA UND AUS CERVETRI.

LA CURVATURA DELLE LINEE NEL TEMPIO D'ERCOLE A CORI

(Tav. VI-VII)

Il tempio che ancora sull'*arx* di Cori eleva il bel pronao di fronte alla vasta pianura pontina e che è comunemente denominato — per tradizione più che per sicure attribuzioni — tempio di Ercole (¹) è stato più volte oggetto di minuziosi rilievi e di

(¹) La tradizione forse non è anteriore al Cinquecento. Per la prima volta si trova il nome di Ercole attribuito al tempio nel codice Vaticano 6039 di Giovanni Metello (circa il 1550), v. *C. I. L.*, X, n. 6517; ma prima di lui Antonio di Sangallo nei disegni che si conservano agli Uffizi lo chiama tempio di Castore, confondendolo evidentemente col tempio corinzio che ancora si vede nell'abitato di Cori a Piazza S. Salvatore. Unico argomento positivo in favore dell'ipotesi che l'intitola ad Ercole sarebbe dato da un'iscrizione dedicatoria: HERCVLI SACRVM, che il Volpi (cfr. *Vet. Lat.*, Roma, 1704-45, tom. IV, 140) riferisce aver trovato non lontano dal tempio, ma che il Mommsen ritiene a ragione apocrifa. *C. I. L.*, 334*. Dovrebbe invece dirsi tempio di Minerva se fosse vero quanto, senza alcuna documentazione, sostiene il Nibby (*Analisi*, t. I, p. 512) che cioè ivi fosse stata scavata la statua che nel 1583 Matteo di Castello collocò, a rappresentare Roma, sulla fontana di piazza del Campidoglio: asserzione che i recenti studi sulle colletioni capitoline, come quella del Michaelis (in *Mitt. des K. deutsch. Arch. Inst.* Roma 1891, p. 43) e del Lanciani (*Storia degli scavi*, Roma, 1903, II, 73) non confermano affatto. Anche per ciò che riguarda la data ogni documentazione manca. Ma l'opinione del Winckelmann, il quale, basandosi sui nomi dei duumviri che presiedettero alla costruzione e che sono ricordati nell'epigrafe sulla porta — M. Manlio (?) e L. Turpilio — ritenne il tempio del tempo di Tiberio (cfr. Winckelmann, *Osservazioni sull'arch. degli antichi*, Roma, ed. Fea, 1784, tom. III, p. 52), è certamente erronea. Invece l'esame stilistico del monumento lo riavvicina al Tabularium ed alle altre opere architettoniche della fine della Republica, ed agli stessi risultati giunge lo studio paleografico dell'iscrizione. Così ad es. il Nibby ne attribuisce i caratteri al settimo secolo di Roma, il Ritschl (*Priscae Latinitatis monumenta epigraphia* p. 59) ed il Mommsen (*C. I. L.*, I, n. 1149) la riportano fra quelle *C. Caesaris morte antiquiores*; e niuno più ora dubita di questa data.

scolastiche disquisizioni ([1]). Ma niuno finora ha posto mente ad una sua caratteristica importantissima, quale è quella delle curvature presentate dal portico, ed in particolare della forte curva concava in piano secondo cui è disposta la fronte principale ([2]). Quanto questa curva sia ampia e notevole appare subito dalla fotografia presa di fianco e dal basso qui riprodotta (fig. 1), in cui appunto lo scorcio della trabeazione aumenta la proporzione della freccia ed ingigantisce l'effetto; e che essa non sia stata, malgrado ciò, ancora rilevata, è una prova di quanto il giudizio a priori, il partito preso, abbia ordinariamente preponderanza non solo nella percezione visiva, secondo sostiene la teoria empiristica dell'ottica fisiologica ([3]), ma altresì negli studî e nei rilievi dei monumenti. Si sa che una certa linea deve essere retta e si vede e si misura come tale: fenomeno di suggestione che nel

([1]) Tra queste illustrazioni dell'importante monumento vedi Piranesi, *Le antichità di Cora*, Roma; Canina, *Arch. romana*, III, p. 65, tav. XV; Antolini, *L'ordine dorico ossia il tempio d'Ercole nella città di Cori*, Roma, 1785; Angolini e Fea, *Monumenti più insigni del Lazio*, Roma. 1828, tavv. XXXVI-XXXVIII; Reynaud, *Traité d'Architecture*, Paris, 1867, I, tav. 17; *Fragments d'arch. ant. d'après les relevés et rest. des anc. pens. de l'Acad. de France* Paris, Schmidt. I, tav. 35.

([2]) Di queste constatazioni la prima notizia è stata data in un importante articolo illustrativo del ch.mo W. H. Goodyear, *The discovery by G. Giovannoni of curves... in the façade of the temple at Cori*, in *American Journal of Archaeology*, 1907, p. 160 sg.

([3]) Secondo questa teoria ora prevalente, che nell'Helmholtz ha il sostenitore più autorevole, soltanto l'esperienza può permettere di apprezzare sicuramente la forma e la grandezza degli oggetti, dei quali l'immagine della retina non è di per sè che un semplice *segno*; si comprende quindi come escluso ogni concetto di percezione istintiva, possa avere su questo giudizio indiretto grande influenza un'opinione che la mente abbia preconcetta. Cfr. su questo soggetto Tscherning, *Optique physiologique*, Paris, 1898, p. 205. Specialmente negli oggetti elevati (e gli architetti lo conoscono per prova), ove difficilmente ai *visa* possono associarsi i *tacta*, gli errori di osservazione possono a questo riguardo essere grossolani (cfr. Egger, *La vision des monuments élevés* in *Revue scientif.*, 1889, II, n. 24; Remy, id. ibid., 1889, II, n. 7; Sorel, id. ibid., 1890, I, n. 18). Quanto ai rilievi architettonici, la scarsa precisione che spesso in essi riscontrasi relativamente alle parti alte degli edificî, tiene evidentemente all'incomodo ed alla difficoltà di eseguirvi dirette misurazioni geometriche; ed anche al concetto che sovente predomina di sostituire alla constatazione dello stato attuale la restituzione secondo i criterî personali di apprezzamento.

campo della visione degli elementi architettonici, specialmente se collocati in alto, assume un'importanza grandissima, poichè ad esso appunto si riannodano molte delle spiegazioni date di queste ano-



Fig. 1.

malie nelle linee; sicchè non è forse inopportuno aver ad esso accennato fin dall'inizio di questo breve studio.

Queste curvature del tempio di Cori prendono un posto importantissimo per entità e per singolarità di caratteri, in quella serie di deformazioni delle linee che da oltre 60 anni — dai rilievi cioè dell'Hoffer, del Pennethorne, del Penrose sul Partenone —

hanno costituito notevole oggetto di studio per l'architettura degli antichi monumenti; e nella *vexata quaestio* che a tal proposito si dibatte portano inattesi elementi nuovi, decisivi per un lato, dubitativi per l'altro: elementi che vanno esaminati analiticamente sui dati di un diretto rilievo.

Le due piante della tav. VI, di cui la prima si riferisce ad un piano orizzontale alto circa un metro dal pavimento del pronao, la seconda ad un piano prossimo al sommoscapo delle colonne e contiene la proiezione di tutte le linee sovrastanti della trabeazione, riassumono i principali di questi dati [1]. Dalla pianta inferiore appare che delle quattro colonne della fronte le due intermedie sono basate più indietro delle due estreme, e che questa rientranza è misurata in cm. 3 in media. Le colonne del fianco destro mostrano invece una leggera convessità verso l'esterno; quelle del fianco sinistro si trovano quasi completamente in piano.

Man mano che si procede verso l'alto nella fronte la rientranza aumenta e le linee accentuano con regolare progressione la loro curvatura concava, sempre contenuta in un piano orizzontale senza invece che vi sia traccia di curve formanti arco, disposte cioè in piani verticali. La freccia diviene all'architrave di centimetri 8,5, ed al gocciolatoio raggiunge la massima misura di cm. 13,5.

Quest'incremento successivo, che è chiaramente indicato nel disegno assonometrico della fig. 2, avviene in tre modi che compongono i loro risultati: *a*) le due colonne estreme sono leggermente inclinate in avanti, mentre che le intermedie trovansi quasi a piombo; questa deviazione dalla verticale è di cm. 2,50 nella colonna d'angolo di destra, di circa cm. 4 per quella di sinistra, e ad essa è associato uno strapiombo laterale all'infuori di circa 2,50 per ciascuna colonna, sicchè, contrariamente a quanto ordinariamente avviene nei templi dorici, le colonne angolari risultano divergenti secondo la diagonale; *b*) i capitelli d'angolo sono disposti, non già di fronte, ma notevolmente girati verso l'interno in modo simmetrico, tanto che rispetto ad un filo che congiunga gli estremi l'ordi-

[1] Occorre avvertire che la qualità alquanto porosa del travertino non permette nelle misure un'approssimazione più minuta del centimetro.

nata dell'angolo interno di ciascuno dei due dadi è di circa 2 cm. tutta la trabeazione segue questo andamento, anche, come diremo, nei fianchi; *c*) la sporgenza della cimasa va fortemente diminuendo a partire dagli estremi verso il mezzo; le sezioni della

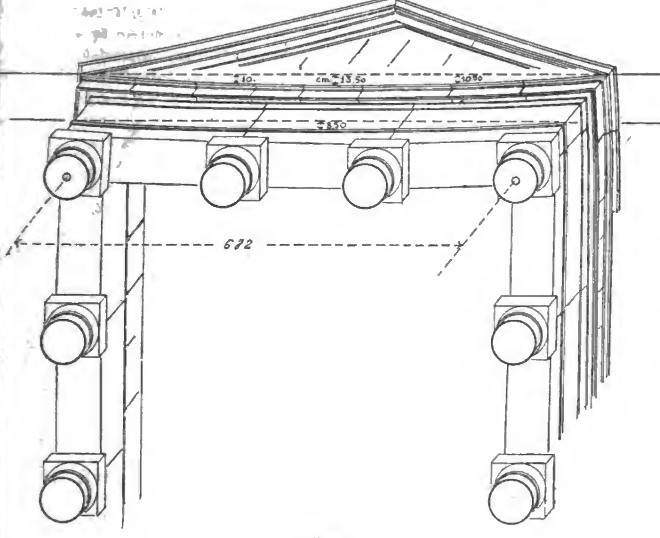


Fig. 2.

fig. 3 mostrano come l'aggetto del gocciolatoio dal piano dell'architrave, che è di cm. 25,1 in corrispondenza alla colonna d'angolo di sinistra (vedi A), di cm. 24,8 a quella di destra (B), divenga di soli cm. 20,5 nel centro (C), con una diminuzione di circa 5 cm., cioè di un quarto.

Curvature accessorie sono quelle dei fianchi e quelle dei lati inclinati del timpano. Nei fianchi gli architravi e la parte supe-

riore della trabeazione, che nel tratto principale hanno andamento rettilineo, in prossimità dell'angolo s'incurvano anch'essi, ma volgendo verso l'esterno la convessità; s'inclinano cioè appunto per adattarsi allo spostamento intorno al proprio asse dei capitelli. I due lati inclinati del timpano hanno anch'essi una forte curvatura concava, che lo stato molto logoro e mancante degli spigoli non permette di valutare esattamente. Così dunque tutte queste curvature accessorie sono coordinate a quelle delle linee orizzontali della fronte allo scopo, che sembra il predominante, di dare a

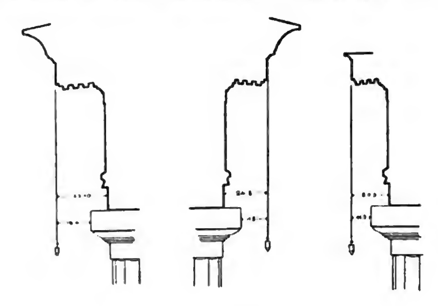


Fig. 3.

tutto il prospetto e specialmente alla sua parte superiore un forte andamento concavo.

Le considerazioni che da queste misure direttamente derivano vertono: 1° sull'entità delle curvature; 2° sulla dimostrazione della loro intenzionalità; 3° sul tipo speciale delle curve constatate.

Quanto all'entità risulta che alla base la freccia, misurata in 3 cm. circa, rappresenta su di una larghezza della fronte di m. 7,49 un rapporto del 4 p. mille; alla cimasa la freccia di cm. 13,50 su m. 8,20 di corda dà il rapporto di 1:61, cioè del 16,36 p. mille. Basta confrontare questi dati con quelli finora misurati nei monumenti ellenici; basta ricordare ad es. che nel The-

seion la curvatura in elevazione nella fronte ha l'1,40 p. mille, nel Partenonè raggiunge il 2,25 p. mille, nel tempio di Nettuno a Pesto l'1,56 p. mille secondo il Penrose e circa il 0,85 per mille secondo i Koldewey e Puchstein, [1], nel tempio di Giove d'Olympia (fronte settentrionale [2]) l'1,10 p. mille ecc. per provare quanto la curvatura di Cori sia enorme al paragone di tutti gli esempî finora conosciuti.

La intenzionalità della curvatura suddetta, la sicurezza cioè che non di spostamenti incidentali dovuti a vicende nella costruzione od a perturbazioni statiche susseguenti, ma si tratti qui di un elemento architettonico volutamente introdotto dall'artefice, appare sicuramente dimostrata. Tutti i mezzi con cui l'effetto è stato raggiunto e mediante i quali la curva acquista di grado in grado il suo massimo valore — il tracciamento a rientranza della pianta, la rotazione dei capitelli d'angolo, la diminuzione d'aggetto della cimasa nel mezzo — tutte le disposizioni accessorie, come il modo di raccordo dei fianchi, la curvatura dei lati del timpano, sono espedienti così singolari, così coordinati ad un unico scopo, e si svolgono così regolarmente, che, in un monumento di costruzione accurata come il tempio d'Ercole, non possono che essere volutamente inspirati ad una sapiente idea dominante, ad un unico concetto organico. Invece tra le particolarità testè indicate può lasciar molti dubbî quella della differente inclinazione dalla verticale dei varî fusti di colonna, della divergenza cioè in senso diagonale constatata negli angoli; la quale disposizione, che certo non risponde alle buone norme costruttive, non è probabile sia stata voluta, e, connessa con talune lesioni che appaiono nella trabeazione, fa piuttosto supporre un lieve spostamento avvenuto. Se ciò fosse, occorrerebbe dall'insieme della curvatura che ora constatiamo dedurre la parte relativa a questa causa fortuita. La freccia totale ne risulterebbe ridotta di circa 3 cm. e da cm. 13,5 diverrebbe di cm. 10,5 circa, cioè sarebbe ancora del 12,8 p. mille della corda.

(1) Cfr. Penrose, *Investigation of the principles of the Athenian Architecture* etc. London, 1851. Koldewey u. Puchstein *Die griechischen Tempel in Unteritalien*, Berlin, 1899, I, pp. 25-26.

(2) Cfr. *Olympia*, Berlin, 1892, p. 18.



Se ancora potesse sulla intenzionalità elevarsi dubbio, esso sarebbe tolto definitivamente dall'esame dei giunti dei vari conci che costituiscono la trabeazione, i quali, nei punti in cui ne è possibile il rilievo (più verso l'interno che sugli spigoli, logori e rotti) appaiono tagliati obliquamente e abbastanza strettamente congiunti. La superficie interna della fronte ha infatti le commessure regolari e serrate, certo molto più conservate che non all'esterno; laddove è ovvio comprendere che uno spostamento che avesse prodotto una curva come l'attuale avrebbe dovuto portare una larga divergenza dei conci nel lato convesso cioè nell'interno.

Così dunque questa dimostrazione, resa evidente dalla relativamente grande entità del fenomeno, viene per la prima volta a dare una trionfale risposta decisiva agli scettici di queste raffinatezze architettoniche degli antichi. E gli scettici sono moltissimi: può dirsi anzi che la prima tendenza di tutti coloro, specialmente tecnici, che hanno nozione di quest'ordine di fatti, si è d'attribuirli ad errori o a cedimenti, ma di escludere l'intenzionalità; e di questo parere sono molti autori che direttamente o incidentalmente hanno trattato la questione: così il Bötticher [1], il Märtens [2], il Durm [3], ecc.

Gli argomenti negativi sono invero numerosi e di gran peso. Essi si riferiscono alle piccole proporzioni di queste anomalie finora note, che raramente superano i 10 cm. di freccia, alle vicende subìte dai monumenti, i quali, anche se di costruzione perfetta e di materiale finissimo come quelli dell'Attica, possono poi aver subìto deformazioni e cedimenti parziali; così ad es. nel Partenone, pel quale è da supporre che qualche spostamento sia stato prodotto dallo scoppio della polveriera del 1687. Si basano altresì sul fatto, certo poco spiegabile, che queste raffinatezze si sarebbero eseguite soltanto in alcuni monumenti, ma non in altri ad essi contemporanei. Così ad es. non hanno curvature il tempio di Aegina, il tempio dorico-arcaico di Corinto, il tempio di Apollo

(1) Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam, 1852.

(2) Märtens, *Der optische Maassstab*. Berlin, 1884.

(3) Durm, *Baukunst der Griechen*. 2ª ed., Darmstadt, 1892, p. 172 e seg. *Baukunst der Römer* 2ª ed., Stuttgart, 1905, p. 366.

in Bassae in Arcadia [1], pel quale il caso è tanto più notevole in quanto fu lo stesso Iktinos, uno degli architetti del Partenone, che lo edificò; ne mancano, secondo le osservazioni del Basile [2], quasi tutti i templi della Sicilia; accanto al Partenone l'Eretteo è sprovvisto di curvature, di che molti hanno dato la ragione affermando essere queste caratteristiche dell'ordine dorico. Ma la presenza recentemente constatata di curvature nel tempio ionico di Pergamo [3] e nella *Maison carrée* di Nîmes [4], verrebbe a smentire quest'argomento [5] come anche verrebbe a smentire l'ipotesi che soltanto in un breve periodo di tempo, tra la fine del VI e quella del V secolo av. Cr., tale tendenza si sarebbe manifestata fra gli artisti greci.

La discontinuità e la confusione in quest'ordine di fatti sono dunque innegabili; ma di fronte ad esse i sostenitori delle « raffinatezze architettoniche » portano in campo anche alcune concordanze non fortuite, innegabili anch'esse. Così la rispondenza tra questa ed altre sapienti singolarità architettoniche nei templi greci, come il tipo della colonna d'angolo, la disposizione, non verticale ma inclinata verso il mezzo che talvolta si riscontra nei dadi dei capitelli dorici ecc., così la precisa proporzione che nel Partenone si verifica tra le curve della costruzione di Pisistrato e quelle della periclea; e il regolare coordinamento tra le curvature dell'epistilio e quella dello stilobate, tra questa e la conformazione della roccia su cui, nel Partenone, è tagliata la scalea d'accesso [6]. E più che tutto una diretta affermazione è data dal ben noto passo di Vitruvio (III, 4, 5): « *Stylobatam ita oportet exae-*

[1] Anche per questi templi le misurazioni furono compiute dal Penrose. Vedi op. cit. p. 27.

[2] G. B. Basile, *Curvatura delle linee nell'architettura antica*. Palermo, 1896.

[3] Cfr. K. Museen zu Berlin, *Altertümer von Pergamon*, Berlin, 1896, IV, tav. XXIX, p. 62.

[4] Cfr. W. H. Goodyear. *A discovery of horizontal Curves at the M. C.* in *Smithsonian Report*, 1894.

[5] Anche la sola concreta prova d'indole filologica che abbiamo, cioè la testimonianza di Vitruvio, esclude che le cause possano essere soltanto nell'ordine dorico, poichè anzi è espressa, forse incidentalmente, a proposito dell'ordine jonico.

[6] Cfr. Choisy, *Histoire de l'Architecture*. Paris, t. I, p. 417.

quari uti habeat per medium adjectionem per scamillos impares. Si enim ad libellam dirigetur alveolatus oculo videbitur... — Capitulis perfectis deinde colomnarum non ad libellam sed ad aequalem modulum conlocatis, ut quae adjecto in stylobatis facta fuerit in superioribus membris respondeat [symmetria epistyliorum] ».

Qualunque sia l'interpretazione che si possa dare circa i tanto discussi *scamilli impares* (1) nessun dubbio può sorgere circa il consiglio che qui è dato di conformare lo stilobate, e in corrispondenza di esso tutta la trabeazione non già in piano ma secondo linee curve.

Accanto a questa testimonianza preziosa prende ora posto il tempio d'Ercole a Cori e porta nella questione un forte argomento positivo per accertarci che effettivamente vi sono stati dei monumenti in cui si è voluto raggiungere un notevole effetto curvilineare. E può essere interessante l'osservazione che questa prova diretta appare quasi contemporanea a Vitruvio; e che, insieme con l'esempio già citato della *Maison carrée* di Nîmes, dimostra come ancora nei monumenti romani questa antica tradizione architettonica continuava ad avere applicazioni.

Ma la maggiore importanza delle osservazioni fatte a Cori sta, come ha rilevato il Goodyear nel pregevole articolo citato, principalmente nel tipo della curvatura, nella sua concavità in piano, che è diversa ed ha anzi effetto opposto da quasi tutti gli esempi di curvature che conosciamo, dai suggerimenti vitruviani, dalle conclusioni di tutte le ipotesi finora proposte, le quali quindi ne risultano sconvolte o almeno diversamente orientate.

La quasi totalità delle curve finora osservate è di curve convesse in elevazione (disposte cioè leggermente ad arco). Rarissimi i casi delle curvature in piano, e fra questi il più notevole è quello suddetto del fianco nella *Maison carrée*; ma trattasi anche qui di convessità, di curva sporgente cioè verso l'esterno (2), il che

(1) Vedi ad es. Burnouf in *Revue gen. de l'archit.*, 1875, p. 153; Koldwey *Die antiken Baureste der Insel Lesbos*, Berlin, 1890, p. 54.

(2) Il Goodyear, art. cit., p. 168, tavv. XVI e XVII, cita come prototipo di queste curve convesse in piano l'atrio del tempio di Medinet About in Egitto per il quale le misurazioni furono compiute dal Pennethorne.

per la prospettiva non differisce molto nell'effetto da un punto normale di veduta dal caso della curva convessa in elevazione. Oltre a questo esempio, un altro consimile si può segnalare, anch'esso di convessità in piano e tratto anch'esso dall'arte romana, nella fronte posteriore del tempio della Fortuna virile in Roma. La curva è nella trabeazione molto notevole e non sembra affatto dovuta a spostamenti (1). La zona basamentale e le linee della trabeazione negli altri lati, salvo una lieve inflessione del fianco verso l'angolo, sono invece rettilineari.

Di curve concave in piano due sole sono finora state notate, una minima nella fronte del Partenone, l'altra considerevole nel lato orientale del tempio di Nettuno a Pesto. Quanto alla prima il Penrose stesso (forse perchè non riusciva a trovarne una ragione soddisfacente) l'ha attribuita ad una deformazione dovuta all scoppio della polveriera (2); invece il Reber (3) ha voluto spiegarla con una ipotesi forse troppo ingegnosa e complessa: si tratterebbe di una voluta neutralizzazione dell'effetto opposto dato dalla curvatura convessa, la quale rimarrebbe predominante a distanza, ma, con tal mezzo, diminuirebbe d'importanza all'avvicinarsi dell'osservatore. Sulla curva di Pesto invece, di cui il Burckhardt (4) dette la prima notizia, e di cui hanno recentemente parlato l'Hoffmann (5) ed il Goodyear (6), sembra, doversi dedurre dalle ricerche

(1) Il Fiechter (*Der jonische Tempel am Ponte rotto* in *Mittheilungen des K. deutschen Instituts* Roma 1906) ha trascurato l'esistenza di questa curva ovvero l'ha attribuita a restauri (v. p. 234).

(2) Penrose, op. cit., Cap. III; vedi anche Hoffer, *Der Parthenon zu Athen* in *Wiener Bauzeitung*, 1838, pp. 249 e 371; Schaubert in *Kunstblatt* 1843, p. 52.

(3) Reber, *Kunstgeschichte des Alterthums*. Leipzig, 1871, p. 207.

(4) *Der Cicerone*, I, 5.

(5) Hoffmann, *Curvaturen griechischer und römischer Tempel* in *Centralblatt der Bauverwaltung*, 1899, n. 31, p. 184. In tale importante articolo si accenna anche a numerosi altri esempî di concavità o di doppie curvature, come nel Theseion, nella *Maison carrée* di Nîmes, nel tempio di Minerva ad Assisi, nell'arco di Pola; ma, come ci dice lo stesso A. gli esempî sono stati osservati sulle fotografie, non direttamente misurati, sicchè non possono ancora entrare nel novero dei fatti scientificamente constatati su cui poggiare le nostre deduzioni.

(6) Art. cit., p. 172, tav. XXI.

dei Koldewey e Puchstein ([1]) che si tratti di posteriori spostamenti. Nessuno dunque di questi due casi è così evidente e certo da poter esser messo accanto alla curva concava del tempio di Cori.

Può dunque questo dirsi un fatto nuovo che occorre ora mettere a raffronto con le numerose teorie proposte per spiegare le raffinatezze curvilineari e sinora quasi esclusivamente limitate allo studio delle linee convesse ([2]).

Di queste teorie alcune sono puramente estetiche; altre attribuiscono alle curve la funzione di correggere le illusioni ottiche che alterano l'effetto delle linee, e possono dirsi teorie pseudoscopiche; altre infine ricercano in esse un'accentuazione delle forme apparenti dovute alla prospettiva subbiettiva.

Le teorie estetiche, prescindendo da quelle ultra-estetiche del Burnouf ([3]) che vuol vedere nelle curve un'imitazione dell'orizzonte del mare o dei dorsi montani, le ritengono in generale manifestazioni di una tendenza, dovuta al fine e delicato sentimento artistico dei greci, che alla rigida linea retta sostituirebbe qualcosa di più mosso e di più vivo, dando così a chi contempla l'edificio un'impressione di leggerezza e di naturale eleganza, tanto più gradevole in quanto la piccola entità delle curve non permette di analizzare il mezzo con cui l'effetto è raggiunto ([4]). Ovvero anche rendendo « elastiche » le linee, in modo che su di esse non

([1]) Cfr. Koldewey u. Puchstein, op. cit., I, p. 28.

([2]) Un'idea che prima d'ogni altra potrebbe presentarsi per spiegare quest'anomalia del tempio di Cori sarebbe quella che, al di fuori d'ogni teoria, l'attribuisse ad un isolato tentativo di un artista. Potrebbe sembrare possibile che, in un'epoca ormai tarda, i procedimenti delle curvature delle linee avessero, come tanti altri elementi, perduto il loro primitivo significato e rimanessero in qualche caso come arbitrario elemento estetico per dare movimento alla facciata come ad es. ben più tardi ha fatto l'arte barocca. Ma questa supposizione viene subito esclusa da un lato dalla testimonianza di Vitruvio e dall'esempio della *Maison carrée* che in un periodo quasi coevo affermano ambedue l'esistenza delle curve nell'antico tipo e per l'antico fine; e d'altro lato dall'arte a cui il tempio d'Ercole è inspirato: arte semplice, organica, severa, in cui nessun elemento appare di decadenza neanche embrionale, di accenno a quelle tendenze che ben più tardi si svilupparono nell'architettura romana della Siria e dell'Arabia.

([3]) Burnouf in *Revue des deux mondes*, dic. 1847.

([4]) Vedi ad es. Hoffer, op. cit., Lübke, *Geschichte der Architektur*, 2ª ed., 1875, I, p. 149.



sembri gravare il peso del tetto o quello delle statue che occupavano il frontone [1].

Come avviene per tutti gli argomenti immateriali, queste teorie estetiche sono poco suscettibili di una diretta discussione, ed, appunto per la loro indeterminatezza, potrebbero benissimo accogliere anche la speciale curvatura di Cori; vi sarebbe soltanto da domandarsi perchè a questa soltanto si limiti il novero delle curve concave, e perche, se trattasi puramente di sentimento artistico dell'architetto, questo non si sia esplicato negli altri casi indifferentemente in linee concave o convesse. Ma, a parte ciò, alle dette ipotesi estetiche è ostacolo insormontabile, da cui certo non è possibile prescindere, il testo di Vitruvio; il quale parla di un tipo definito di curvature negli stilobati e negli epistili, tipo realizzato infatti in quasi tutti gli esempi esistenti (il che ci assicura dell'attendibilità delle sue osservazioni), e fornisce di tale caratteristica una ragione concreta: « *Si enim ad libellam dirigetur alveolatus oculo videbitur...* ».

Appunto questo avvertimento può essere, per così dire, preso per motto dalle teorie pseudoscopiche; e molti autori infatti si limitano a parafrasarlo col dire che una lunga linea orizzontale appare come se fosse inflessa verso il basso, « come se il portico cedesse nel suo mezzo sotto il peso del frontone » [2]; sicchè i Greci avrebbero riportato le linee al loro effetto vero curvandole realmente in senso inverso, cioè con la convessità in alto.

Di questo fenomeno, che invero non è così costantemente evidente e sicuro, altri autori si sono studiati di determinare l'intima ragione, basando le loro deduzioni sulla ricerca di quegli effetti deformativi che in taluni casi sono prodotti dall'incontro delle linee, e che i recenti studî di Ottica fisiologica, specialmente per opera dell'Hering, del Zoellner, del Kundt, del grande Helmholtz hanno cercato di chiarire. Una delle leggi generalmente constatate in questo campo si è che gli angoli acuti appaiono all'occhio in proporzione maggiore, gli ottusi in proporzione minore che non gli angoli retti visti nelle stesse condizioni [3]; per il che, quando

[1] Kugler, *Gesch. der Baukunst*, I, p. 199.
[2] Choisy, op. cit., p. 407.
[3] Cfr. Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*. Hamburg u. Leipzig, 1896 (2ª ed.), p. 708.

una retta è intersecata obliquamente da una serie di altre rette parallele, la vediamo deviare, e quando si hanno due di questi fasci di rette parallele, uno in un senso, uno in un altro, la retta così tagliata è vista come se fosse curva nel tratto intermedio. L'effetto è ancora aumentato pel movimento degli occhi che percorrono e, per così dire, tastano la retta quando questa ha una lunghezza considerevole (1).

Il Penrose, a cui si deve la prima di queste specifiche teorie pseudoscopiche ha ritrovato appunto lo schema anzidetto nella fronte dei templi, ove la linea superiore della cimasa è intersecata dalle cornici inclinate che formano i due lati dal timpano. Da qui l'effetto di cedimento nel mezzo e la necessità, per artisti come i Greci, di una correzione.

L'insufficienza di questa *gable-theory* è evidente. Non spiega le curve dello stilobate, di cui Vitruvio parla prima d'ogni altra; non quelle dei fianchi, per le quali il Penrose deve escogitare una ragione, non certo persuasiva, di simmetria e di concordanza; e cade completamente avanti al fatto, ora posto in luce dal Goodyear (2), del tempio della Concordia in Girgenti, ove il fianco presenta curvature e non la fronte.

Da un concetto ben diverso parte la teoria del Thiersch (3), che può dirsi delle visuali oblique. Allorchè un monumento si presenta d'angolo, come avviene pel Partenone quando nell'acropoli si entra dai propilei, nel quadro prospettico le linee orizzontali della fronte e del fianco vengono ad incontrarsi ad angolo ottuso col vertice in alto, tanto nella linea basamentale, se questa è più elevata dell'occhio, quanto nella trabeazione; da qui la tendenza, per l'illusione ottica che fa vedere gli angoli ottusi minori del vero, all'inflessione in basso delle linee, e l'opportunità secondo il Thiersch della correzione mediante il rialzamento nello stilobate e nell'epistilio. L'ipotesi si adatterebbe bene al passo di Vitruvio, posto che questi abbia voluto parlare di templi con un alto po-

(1) Id. *id.*, pp. 709, 714. L'Helmholtz cerca una spiegazione in una complessa ipotesi analoga a quella dei contrasti data dal Young per le intensità luminose ed i colori.

(2) Loc. cit., p. 170, tavv. XVIII, XIX.

(3) Thiersch, *Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur* in *Zeitschrift für Bauwesen*, XXIII (1873), p. 10 e seg.

dio; ma al contrario sembra che si adatti male alle normali e logiche condizioni di prospetto dei monumenti. È facile intendere come una speciale conformazione fatta soltanto per una veduta di angolo debba risultare sgradita ad un osservatore che si trovi in un altro punto di vista, ed anche il prospetto principale visto di fronte dunque, dovrebbe trovarsi in queste condizioni organiche d'inferiorità; ma v'è da domandarsi: è possibile che questo sia stato voluto dagli artisti che pure ivi vollero concentrare tutto il fasto dell'arte scultoria? Si può ammettere che la veduta d'angolo rappresenti la regola e non un'eccezione? Vi sono monumenti, e tra questi principalissimi i Propilei, che pur hanno curvature notevoli, e che non possono esser veduti che di fronte; altri ve ne sono che presentano curve su di un lato soltanto, così il tempio di Nettuno a Pesto che le ha principalmente sulla fronte, ed il tempio della Concordia a Girgenti testè citato, ed il tempio di Athena Polias Nikephoros in Pergamo ecc.: fatti questi che danno una formale smentita alla teoria del Thiersch. Ed infine: è poi vero che la veduta d'angolo, anche nelle condizioni supposte dal Thiersch, in ogni caso accentui gli angoli ottusi nelle linee degli edifici? È facile rispondere che ciò dipende principalmente dalle condizioni di luce, dalla direzione da cui questa proviene. Il piccolo bozzetto della fig. 5, preso appunto dal tempio di Ercole a Cori visto da destra (nelle ore pomeridiane), mostra chiaramente come lo spigolo che forma separazione tra la parete illuminata e quella in ombra divida gli angoli ottusi formati dall'immagine delle linee orizzontali in due angoli scuri, l'uno chiaro e l'altro oscuro, nettamente determinati, sui quali è specialmente richiamata la percezione; e che inoltre un altro importante angolo acuto di ombra, avente il vertice sullo spigolo esterno, sia formato dalla linea dell'architrave nella fronte e quella interna nel fianco sinistro. Sicché ne risultano in questo caso completamente mutate, e forse anche rovesciate, le cause su cui si appoggia l'ipotesi del Thiersch; la quale, più completa di quella del Penrose in quanto non si limita a tener conto di un solo elemento, ma considera tutto l'edificio, risulta però anch'essa unilaterale ed incerta.

La deficienza generale, del resto, di queste specifiche teorie pseudoscopiche sta nell'essere studiate troppo astrattamente, a tavolino, avanti disegni o fotografie, ma non di fronte ai monumenti,

all'aria libera. Convien pur dire che forse anche questo diretto studio sperimentale non ci potrebbe ormai dare risultati attendibili: son troppo mutili gli antichi edificî, troppo diversi per ambiente, per massa, per decorazione dalle condizioni primitive: manca ad essi l'effetto del colore vario e vivace a cui son sostituite le rughe della vecchia pietra; manca la scoltura che riempiva i frontoni e le metope, manca il tetto, mancano le antefisse; spesso non più l'antico tempio si disegna sul fondo azzurro del cielo, nè le colonne sulla scura parete della cella; sicchè quasi tutti gli elementi essenziali od accessorî da cui l'effetto ottico poteva essere influenzato son mutati ed è ben difficile ricostruirli con la fantasia, resistendo alla suggestione che ci è data dalle idee preconcette circa le deformazioni visive ([1]).

Le teorie basate sulla prospettiva subbiettiva hanno per caposcuola l'Hauck ([2]); il quale basa saldamente le sue ipotesi su di uno studio fondamentale del modo con cui nella retina e nella mente si formano e si percepiscono le immagini. Noi osserviamo gli oggetti di notevole estensione seguendone le linee con gli occhi, i cui raggi visuali mantengono la « posizione primaria » determinata dalla legge di Listing ([3]); sicchè la percezione « si compone dell'aggruppamento di tante visioni subbiettive, alle quali non si può attribuire realtà, segni staccati dell'oggetto reale a cui soltanto la mente viene a ridare l'unità » ([4]). La prima associazione che

([1]) In molte osservazioni dirette da me compiute su monumenti certamente rettilinearì, come il Pantheon, il tempio d'Antonino e Faustina, la parte anteriore del tempio della Fortuna Virile, non son mai riuscito a riscontrare l'effetto « delle visuali oblique » del Thiersch; invece in varî casi m'è sembrato vedere l'effetto di cedimento dovuto al timpano (secondo il Penrose), ma in modo irregolare e discontinuo, da alcuni punti di veduta sì e da altri no, senza che possa rendermi conto se ciò derivi da ragioni subiettive od obbiettive. Quanto alla differenza essenziale prodotta dalle condizioni dei monumenti, basti osservare nella fronte del Pantheon quale alterazione nelle linee portino le due macchie bianche che quasi simmetricamente si vedono nella trabeazione al disopra della penultima colonna a destra ed a sinistra.

([2]) G. Hauck, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls.* Stuttgart, 1879.

([3]) Cf. Tscherning, op. cit., p. 269.

([4]) Helmholtz, op. cit., p. 769.

si ha di questa serie d'immagini fugaci dà ad una retta orizzontale elevata percorsa dall'occhio l'aspetto di una curva fortemente arcuata, con la convessità cioè rivolta verso l'alto ([1]), e ad una serie di sostegni verticali visti di fronte l'aspetto di tanti elementi, verticali o convergenti a seconda dell'altezza a cui si trovano, le cui distanze diminuiscono gradualmente coll'avvicinarsi agli estremi. Il criterio guidato dall'esperienza riporta poi la nozione rettilineare e quella di equidistanza.

Secondo l'Hauck le curvature osservate sui monumenti ellenici non rappresenterebbero che la *stilizzazione* della curva che si forma in questo primo stadio della visione; e poichè nei monumenti dorici (l'Hauck è anch'egli della falsa opinione che ritiene le curvature caratteristiche soltanto dell'ordine dorico) la soluzione del triglifo d'angolo fa sì che l'intercolumnio estremo sia minore degli intermedî, i quali talvolta anche vanno gradatamente aumentando fino al mezzo, tutto il quadro prospettico subbiettivo che si presenta di fronte ad un tempio a colonne equidistanti verrebbe così, con la detta stilizzazione, riprodotto in modo armonico e completo. Non dunque correzione, ma accentuazione di quello che è il primo stadio della percezione visiva.

La teoria è certamente geniale, ma, così come è formulata, basata cioè sul concetto d'imitare e tradurre in pietra la visione effimera che si compone nel nostro occhio, sembra invero artificiosa ed arbitraria. Quanto più sviluppato dobbiamo ritenere il senso prospettico dei Greci, tanto più ci appare evidente che fosse per loro facile e diretto il passaggio dalla visione alla percezione collineare, cioè allo stadio ultimo e perfetto. Ed inoltre perchè allora troveremmo le curvature in alcuni monumenti ed in alcune parti di essi? Una spiegazione basata su concetti stilistici generali come questa dell'Hauck e come anche le teorie puramente estetiche già accennate, dovrebbe avere avuto applicazioni generali e non incidentali; laddove si comprende che le ipotesi basate su correzioni ottiche possano fino ad un certo punto spiegare i casi isolati; a

([1]) L'Hauck parla (a p. 33 e seg.) di un'esperienza in un caso speciale in cui il fenomeno è avvertito in modo evidentissimo; quando cioè si fa, in occasione di feste, l'illuminazione di una facciata con una serie di fiammelle, che l'occhio vede nel percorrerne la linea disegnarsi nell'oscurità secondo una ampia curva.

seconda cioè che un dato effetto dalle condizioni di ambiente, di luce, di ornato era volta per volta accentuato o nascosto.

Invece mi sembra che ad un'ipotesi più attendibile possa giungersi sempre partendo dalle premesse dell'Hauck, se si considerano le curvature come un espediente, un artificio prospettico per aumentare l'effetto di grandezza dell'edificio [1]. Nel modo istesso che l'entasi delle colonne ha per scopo di aumentare l'effetto d'altezza aumentando ancora la rastremazione che la prospettiva darebbe ad un fusto cilindrico, nel modo istesso che nei portici a due serie di colonne i Greci hanno quasi costantemente aumentato l'effetto di profondità col dare alle colonne interne diametro, e talvolta anche altezza, minori che non nella fila anteriore, così anche la curvatura delle linee sovrastanti all'occhio, linee che questo *sa* essere orizzontali, viene ad aumentare l'ampiezza, poichè accentua l'effetto della curvatura data dall'immagine subbiettiva come l'accentuerebbe una maggior estensione della fronte.

L'illusione nell'ordine dorico è resa più completa dalla diminuzione degli intercolumni verso gli estremi, nell'ionico invece permane anche, ma meno perfetta e l evidente. Si può così ricondurre il fenomeno ad un ordine di fatti già noti, non isolati come sarebbe stata la stilizzazione delle curve. Si può anche allora spiegare come in taluni casi sia sembrato agli artisti conveniente accentuare una dimensione dell'edificio mediante questo mezzo, in altri no: fatto che, come si è detto, sarebbe del tutto incompatibile con un'ipotesi stilistica generale [2].

Di fronte al testo di Vitruvio, quest'ipotesi rappresenta un ordine d'idee innegabilmente diverso, ma che, certo più della teoria dell'Hauck, può trovare in esso una diretta concordanza. Una legge che mi sembra generale nelle illusioni ottiche comuni (non dovute cioè a fatti speciali, come incontri di linee ecc.) è nelle

(1) Già l'Hoffer (op. cit.) aveva, fin dall'inizio delle ricerche in questo campo intravisto tale concetto, associandolo a quelli puramente estetici; ma l'Hauck (op. cit., § 8) si è affrettato ad escludere quest'ordine d'idee, sembrandogli impossibile che i Greci seguissero procedimenti d'arte che ricordano quelli del tardo Rinascimento. Recentemente l'Hoffmann (op. cit.) ha sostenuto un'ipotesi non dissimile da quella ora qui esposta.

(2) Le varie composizioni decorative di Pompei offrono numerosi esempi di queste accentuazioni prospettiche degli effetti; le quali certo quindi non furono estranee all'arte ellenistica ed alla romana.

masse architettoniche quella che potrebbe dirsi di *reazione* contro l'effetto prospettico: così ad es. una colonna perfettamente cilindrica sarebbe certamente veduta come divergente superiormente, mentre che l'occhio ne vede invece convergenti le linee; così anche l'insieme di una serie di colonne verticali appare come se si aprisse verso l'alto ([1]). La reazione quindi contro la curva convessa veduta nel primo aggruppamento delle immagini darebbe l'apparenza di una curva concava, che si piega verso il basso, quasi affaticata dal peso che la trabeazione sostiene; e specialmente ciò avverrebbe nei templi dorici, in cui, come dice giustamente l'Hauck ([2]) la normale curvatura sarebbe sproporzionata alla rastremazione degli intercolumni e sembrerebbe quindi *alveolata*. In ciò dunque è da cercarsi la spiegazione analitica del fatto genericamente esposto dallo Choisy ([3]), il coordinamento tra questa ipotesi dell'illusione ottica e la correzione vitruviana.

Ritorniamo ora al tempio di Ercole a Cori. Assolutamente opposta alle teorie pseudoscopiche del Penrose e del Thiersch ed alla teoria di stilizzazione dell'Hauck, la curvatura concava del pronao ed il suo andamento crescente verso l'alto possono in questa ipotesi della illusione ottica trovare una esplicazione che sembra soddisfacente.

Soffermiamoci per un momento (vedi tav. VII) ed esaminare l'aspetto generale, il concetto di proporzioni e di forme che anima la bellissima opera. Nella grande evoluzione che ha subìto nel corso dei tempi l'ordine dorico prima che l'arte romana l'uccidesse nelle imitazioni geometriche, questo di Cori rappresenta l'ultimo anello, ardita manifestazione di uno spirito nuovo contrapposta all'antico tipo. Non soltanto son diversi i particolari, e le colonne sono munite di base ed i fusti hanno doppio tipo di scanalature, e la grande porta e le ante differiscono dagli esempî tradizionali; ma tutte le proporzioni stanno ad indicare, non più la massa grave e lo sviluppo longitudinale, ma la leggerezza e lo slancio verso l'alto. Le colonne hanno altezza di nove diametri, ristretti e sottili sono i capitelli, piccola la trabeazione, e tutta l'opera può dirsi concepita come un monumento *verticale*; alla quale tendenza

([1]) Choisy, op. cit., p. 406.

([2]) Op. cit., p. 138.

([3]) Vedi sopra a p. 408.

certo non deve essere stata estranea la nozione del luogo in cui il tempio si trovava, isolato in cima ad un alto colle, con una ripida strada che doveva accedervi e permetteva soltanto di vederlo dal basso.

Tra queste caratteristiche singolari dell'ordine architettonico di Cori una ve n'è su cui importa soffermare l'attenzione; ed è la distanza data agli intercolumni ed alle metope. I primi sono tutti uguali nella fronte; e poichè nel fregio ancora è seguita la disposizione del triglifo d'angolo, ne consegue che nei due spazî estremi la larghezza delle metope è molto maggiore che non nello spazio centrale, con un effetto non certo felice e che anche più sgradevole doveva sembrare agli artisti antichi, avvezzi ancora alla regolare e bella disposizione del fregio dorico.

Questo disagio in cui gli architetti si trovavano nelle analoghe applicazioni è chiaramente espresso da Vitruvio; il quale nel dare la ragione per cui insigni architetti come Arcesius, Pytheos, Hermogenes non avevano voluto impiegare l'ordine dorico nella costruzione dei templi, dice [1] che delle due soluzioni che si presentano per la disposizione delle colonne e del fregio, o l'antica che rendeva gl'intercolumni estremi più piccoli degli altri, o la nuova che stabiliva invece gl'intercolumni uguali ma era costretta ad alterare le metope, ambedue erano deplorevoli; donde il consiglio di adottare una nuovissima disposizione, abbandonando l'organico tipo del triglifo angolare e ponendo invece anche nelle colonne d'angolo il triglifo sull'asse della colonna in ciascuno dei lati [2].

Tra queste varie soluzioni, l'architetto del tempio d'Ercole non ha accettato questa non felice innovazione che Vitruvio così caldamente sostiene, ma ha francamente adottato quella intermedia, ponendo le colonne equidistanti, e facendo diverse le metope: ma deve aver posto mente ai mezzi per diminuire l'effetto non bello che risultava nelle proporzioni, da cui apparivano i due spazi

[1] Vitr., IV, 3: « ... *ita metopae, quae proximae ad angulares triglyphos fiunt, non exeunt quadratae sed oblongiores triglyphi dimidia latitudine. at qui metopas aequales volunt facere, intercolumnia extrema contrahunt triglyphi dimidia latitudine. hoc autem sive in metoparum longitudinibus sive intercolumniorum contractionibus efficietur, est mendosum. quapropter antiqui vitare visi sunt in aedibus sacris doricae symmetriae rationem* ».

[2] Lib. IV, 3, 5.

estremi della trabeazione maggiori dello spazio intermedio; e l'espediente adottato è stato quello della curvatura concava, che gli permetteva di far sembrare più ristretta la zona superiore, contrariamente all'ordinario espediente della convessità che tendeva a farla apparire più sviluppata.

Osserviamo infatti lo schema della fig. 4, in cui son rappresentate le linee principali della fronte, come risultano composte nell'occhio che le contempla dal basso, soffermandosi in tre posizioni primarie sull'asse degl'intercolumnî. La curva punteggiata corrisponde alla forma secondo cui apparirebbe la trabeazione rettilineare; la curva a tratto continuo, a quella secondo cui effet-

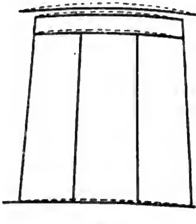


Fig. 4.

tivamente appare per la concavità costruttiva che viene a diminuire la convessità visuale. Sicchè la sommità del tempio viene ad apparire meno curva e come tale meno larga del vero verso gli estremi. È dunque realizzato l'effetto assolutamente opposto a quello che si ricercava negli altri templi, specialmente nei dorici ad intercolumni di diversa ampiezza, appunto perchè opposte sono in tal caso le proporzioni, diverso il problema di accomodamento che si voleva risolvere.

Così dunque l'ipotesi della illusione ottica, dell'effetto cioè di maggior o minore ampiezza ottenuto modificando le curve che appaiono nel quadro prospettico subbiettivo, può prestarsi alla spiegazione del fatto nuovo constatato a Cori, opposto ai risultati di tutte le passate teorie; ed allo stato presente delle nostre cognizioni può dunque tale ipotesi rappresentare una soluzione attendibile. Ma non occorre dimenticare che queste nostre cognizioni

sono ancora scarse in proposito e che soltanto per pochi monumenti, come quelli di Atene e d'Olympia, e come ora il tempio di Cori, abbiamo a questo riguardo rilievi certi, corredati di osservazioni d'indole costruttiva. Soltanto quando più numerosi e complessi saranno i dati scientifici regolarmente raccolti, quando la via degli studî così animosamente iniziati intorno alla metà del secolo scorso e poi quasi abbandonati sarà di nuovo percorsa, potrà sorgere una vera teoria, non semplicemente induttiva (1). Forse allora molte delle idee che ora sembrano inconciliabili, potranno apparire coesistenti; poichè è da ritenere che gli artisti greci, che immaginavano i loro edificî nel vero ambiente prospettico e non sulla carta, secondo le varie condizioni obbiettive di luce e di veduta, secondo il sentimento artistico individuale, ne stabilissero caso per caso le caratteristiche per rispondere alla loro euritmia, non ad una o all'altra delle varie teorie; le quali più che per essi valgono per noi. Forse anche quindi molte delle considerazioni suesposte verranno demolite; ma rimarranno — molto più importanti e sicure di esse — la constatazione e la determinazione di un fatto così importantee singolare quale è quello della curvatura nel tempio di Ercole a Cori (2).

G. Giovannoni.

(1) Potrebbe parere anche meno alta se la forma delle colonne e l'effetto di prospettiva aerea non venissero a ristabilire il senso della distanza.

(2) Anche potranno riuscire di prezioso ausilio gli studi sui monumenti medievali, in cui innumerevoli anomalie si riscontrano, talune evidentemente intenzionali allo scopo di produrre illusioni prospettiche, altre invece per le quali non è del tutto dimostrato se derivino da irregolarità fortuite o da « raffinatezze » architettoniche. Per ora è troppo presto per poter affermare una vera continuità di tradizione, e per potere, come fa il Goodyear che di tali studi speciali sulle costruzioni del Medio Evo può dirsi l'autorevole caposcuola, associare le singolarità che trovansi in queste costruzioni con quelle dei monumenti antichi (Cfr. W. H. Goodyear. *Optical refinements in mediaeval Architecture* in *The Architectural Record*., 1896, II, 1a), ed in particolare con quella del tempio d'Ercole a Cori (art. cit., p. 173-176).



Fig. 5.

ARA DI BAGNACAVALLO

. . . . . *Tua, Caesar, aetas*
fruges et agris rettulit uberes
. . . . .

ORAZIO, *Carmina*, IV, 15.

Nella chiesa parrocchiale di Boncellino, vicina al grosso borgo romagnolo di Bagnacavallo (provincia di Ravenna), esisteva il monumento qui illustrato sino all'anno 1902. In quell'anno, per azione del compianto Brizio, esso veniva trasportato nella sala dei monumenti romani del Museo Civico bolognese, ove tuttora si trova.

Il monumento, un'altare romano dei primi tempi dell'impero, dovette soffrire un guasto assai grave quando fu trasformato in acquasantiera per la rustica chiesetta.

In tale occasione forse saranno andate perdute le modanature della base ed il profilato orlo, rimanendo solo un cilindro alto m. 0,70, con un diametro di m. 0,39. Anzi il danno non si è limitato a questo, chè il bel marmo dalla calda patina giallastra fu ricoperto da troppo contadinesche mani di uno strato di bianca calce, per fortuna leggero, che ha corroso e guasto vieppiù la epidermide dei frutti e delle biade che escono dai quattro corni di abbondanza.

Da questi quattro corni vediamo infatti espandersi rigogliosi prodotti vegetali, che trovano il loro pretto riscontro in quelli tanto ammirati dei festoni dell'*Ara Pacis* (Petersen, *Ara Pacis Augustae*, 1902, p. 38; Strong-Sellers, *Roman sculpture from Augustus to Constantine*, 1907, t. XX). Il rendimento in queste due opere è il medesimo, come ognuno può benissimo giudicare al mero confronto; è il rendimento naturalistico nelle rappresentazioni di natura morta dell'arte augustea, su cui sì bene hanno

fatto osservazioni il Wickhoff (*Roman Art*, 1900, p. 34) e la Strong-Sellers (op. cit., p. 64 e segg.).

In tal modo l'altare di Bagnacavallo viene ad accrescere la serie preziosa di quei monumenti che, attorno all'*Ara Pacis*, formano la testimonianza della rigogliosa arte decorativa dei primi decenni dell'impero.



Degna di nota è in questo altare la forma: rotonda e slanciata essa è una pretta derivazione da modelli ellenistici. Di recente e contemporaneamente lo Pfuhl nel suo lavoro *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs*, p. 85 e segg., inserto nell'*Jahrbuch des arch. Instituts*, 1905, e l'Altmann nel suo libro *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, 1905, p. 1 e segg., hanno raccolto ampio materiale, che in modo luminoso prova lo sviluppo nel pretto periodo ellenistico e nelle regioni attorno al-

l'Egeo di questa forma di altare e la sua destinazione a scopo religioso ed a scopo funerario.

Credo che tale forma di altare possa risalire all'ἐσχάρα, a quella specie di cilindro aperto per cui fluiva al morto la libazione a lui sacra, della qual specie di monumento un prezioso esempio ci è dato dalla ἐσχάρα di terracotta di Monaco, con la più antica rappresentazione di Caronte, edita dal Furtwängler nell'*Archiv für Religionswissenschaft*, v. VIII, 1905. pp. 191-202.

Ad ogni modo nel III secolo a. C. la forma di altare rotondo sarebbe del tutto evoluta, e questo ci attesta un esemplare di Cos al Museo di Costantinopoli citato dallo Pfuhl. Nell'isola di Rodi specialmente si sarebbe svolto questo tipo di altare-sepolcro rotondo, noto a noi da moltissimi esemplari su cui insiste l'Altmann, come per gli analoghi esemplari di Lesbo fa parola lo Pfuhl.

Regolarmente un ricco festone di fiori e di frutti è sospeso tutto attorno al monumento a bucrani, a teste di arieti o anche a patere, e questo festone è situato verso l'alto. Invece nel magnifico e noto altare del teatro di Dioniso, ad Atene, che può essere datato attorno il 130 a. C. (Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, p. 73 e seg.) il festone, se sopra le teste dei Sileni si avvicina di assai al decorato orlo superiore, coi suoi semicerchi pendenti non di molto si discosta dalla ricca modanatura della base.

Devesi poi notare che, riguardo alle proporzioni loro, io dividerei questi altari ellenistici in due tipi: il primo, come l'altare ora citato di Atene, ha una circonferenza piuttosto ampia rispetto all'altezza, onde l'aspetto generale è piuttosto tozzo, nel secondo, ed è il tipo della nostra ara di Bagnacavallo, il diametro della circonferenza è assai piccolo in confronto dell'altezza.

Nel primo tipo, essendo esso offerto dal detto altare dionisiaco di Atene e per esempio da due altari di Delo, ora al Louvre (1° Baumeister, *Denkmäler*, v. I, fig. 59; 2° Clarac, *Musée de sculpture*, v. I, t. 130, n. 157) di destinazione religiosa e ricomparendo infatti con identica destinazione di culto nei rilievi citarodici (Schreiber, *Hellenistische Reliefbilder*, tt. XXXIV-XXXVI), si sarebbe quasi indotti a vedere un genere di altari destinati esclusivamente ad atti del culto religioso verso divinità.

E, ad ammettere questo ci conforterebbero pure numerosi esempî di altari-sepolcri o di altari-onorari, che sono appunto del secondo tipo, quali per esempio, quello di Cuma, edito dallo Pfuhl nel lavoro già citato (p. 88, fig. 18), quello assai noto da Lesbo, edito nel Dizionario di Daremberg e Saglio (v. I, p. 352, fig. 426 = Conze, *Reise auf der Insel Lesbos*, 1865, t. IV, 5) dedicato all'eroe Aristandro.

Ma d'altro lato, il medesimo tipo di altare alto e stretto riappare nel rilievo dell'apoteosi di Omero di Archelao, pochi anni or sono studiato dal Watzinger (*Das Relief des Archelaos von Priene, 63es Programm zum Winckelmannfeste, Berlin*, 1903) e nel rilievo ellenistico di Pane sull'asino del Museo di Napoli (Schreiber, t. LIV).

Alcuni di questi altari possono discendere più in giù della età veramente ellenistica ed entrare nell'età romana; così l'altare di Aristandro, così l'altare del rilievo di Archelao, qualora si accetti la critica alle opinioni del Watzinger fatta dal Cultrera, e si accetti il riferimento proposto da questi all'età romana (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, 1907, p. 226). Tuttavia possono questi altari essere considerati tutti come espressione di arte ellenistica, o per quanto concerne la loro decorazione o per trovarsi essi rappresentati in opere di carattere ellenistico.

L'altare rotondo puramente romano, che pur deve essere ritenuto come derivato da questi altari ellenistici, è piuttosto raro e mostra prevalentemente la forma del secondo tipo, alta e slanciata. Gli esemplari assai noti che cito con le loro particolarità ci possono istruire assai bene sulla origine, sulla durata, sugli aspetti di tal genere di monumenti romani.

a) Altare di Mercurio e di Maia. Vaticano, galleria dei Candelabri. — *C. I. L.*, I, 804 = VI, 2221; Samter, nelle *Römische Mitteilungen*, v. VIII, 1893, pp. 222-225; Altmann, *Die röm. Grabaltäre*,p. 5.

Il monumento, di forma allungata, sarebbe stato dedicato tra gli anni 145 e 103 a. C. Il festone sospeso a due bucrani è espresso del tutto secondo l'indirizzo ellenistico e non secondo

la naturalezza che conduce all'illusionismo dell'arte decorativa imperiale.

La pretta imitazione ellenistica si manifesta anche nel modo in cui è disposta la iscrizione e nella presenza delle due figure di divinità.

b) Altare da Veio. Museo del Laterano. — *Monumenti dell'Instituto*, v. IV, t. 36; *C. I. L.*, XI, 3779; Benndorf e Schöne, n. 440; Helbig, *Führer*,[2] n. 706; Roscher, *Lexikon*, v. III, c. 2505, fig. 6.

Anche questo monumento dedicato alla Pietà (PIETATIS SACRVM) è di forma piuttosto slanciata, sebbene in minor grado che nell'esempio precedente.

È già stato notato che questo altare, per la sua decorazione, deve risalire al celebre *puteal Libonis*, esistente nel Foro e noto a noi da una moneta della *gens Scribonia* (Babelon, *Monnaies de la république*, II, 427). Sebbene questo puteale sia dovuto a L. Scribonio Libone, pretore nel 204, l'altare veiente che ne deriva palesa l'età augustea pel modo con cui sono espressi i frutti e le biade del festone, che concordano, a mio avviso, perfettamente con le biade ed i frutti dell'*Ara Pacis*.

È degna di nota la derivazione di questo altare da un così detto puteale. Il *puteal* (racchiudente una sacra fontana) ed il *bidental* (racchiudente il luogo colpito da fuoco celeste), due generi di monumenti, come di recente ha osservato l'Hild (articolo *puteal* nel Dizionario di Daremberg e Saglio, v. IV, p. 778 e seg.), romani e di significato sacro, possono alla loro volta, appunto per questo carattere sacro, essere assimilati agli altari. Perciò questi monumenti di forma rotonda, a parapetto basso, si saranno a poco a poco avvicinati, come è il caso del puteale di Libone, agli altari ellenistici, ed in seguito avranno anche assunto la forma stessa slanciata di questi altari, come vediamo nel puteale del *lacus Juturnae*, nei parapetti di pozzo di Pompei. Tuttavia antecedenti etruschi di tal forma slanciata, si avrebbero nei puteali di Marzabotto (*Mon. dei Lincei*, v. I, p. 321 e seg.) del tutto negletti dall'Hild.

c) Altare da Tivoli. Vaticano, galleria dei Candelabri. — Altmann, p. 5, fig. 2.

Questo altare, di forma assai slanciata, tuttavia non ha più, come gli esemplari ellenistici, la iscrizione dedicatoria sulla modanatura, ma, come nell'altare *b*, essa iscrizione è incisa sopra il festone:

AGATHO DAEMONI
SACRVM
E. V. S.

I bucrani a cui è appeso il semplice festone, sono di tipo romano.

d) Altare-sepolcro di Ottavia Catulla. Brocklesby Park. — Montfaucon, v. V, t. 28; *C. I. L.*, v. VI, 23338; Altmann, p. 6.

La forma di questa pietra sepolcrale è piuttosto tozza e bassa. La iscrizione manifesta, come data di esecuzione, l'età dei primi successori di Augusto; infatti l'altare è dedicato ai Mani di una Ottavia Catulla, moglie di un Celado, liberto del divo Augusto. Tale data, posteriore alla pura età augustea, palesano a mio avviso pure e la forma dell'ara non più ellenistica e la ricca decorazione, per cui quest'ara deve essere ritenuta come un perfetto riscontro ai ricchi altari-sepolcri quadrangolari del primo secolo dell'impero.

L'esuberante e grossissimo festone, sottoposto all'aquila ed alla iscrizione e sostenuto da bucrani, fa rammentare una bella urna della gliptoteca Ny-Carlsberg (Altmann, fig. 58, n. 7), mentre le cordelle della legatura a mezzo del festone, ricordano altari coi bucrani sorreggenti i festoni, quali le are di Preneste (*ivi*, fig. 54, n. 2), di Spendonte (*ivi*, fig. 55, n. 4), di Arimnesto (*ivi*, fig. 56, n. 5). L'aquila poi al di sopra del festone ci riporta ad esemplari più recenti, quali le are di Volusio Fedro (*ivi*, fig. 40, n. 4) di

Annia Nice (*ivi*, fig. 62, n. 20), di Antonia Elena (*ivi*, fig. 64, n. 25), di Ciarto Preponte (*ivi*, fig. 74, n. 54), di Ogulnio Rodone (*ivi*, fig. 75) ed altre ancora.

e) Altare di Mantova. — Labus, *Museo della R. Accademia di Mantova*, v. I, t. XXIV; Dütschke, n. 710; Altmann, p. 6.

Per la snellezza di forma, questo esemplare si collega all'altare *c* ed al nostro di Bagnacavallo. Età tuttavia più recente esso, a mio credere, paleserebbe nella esuberanza della decorazione, che riempie tutta la curva superficie, e nella zona di ornato posta superiormente e nelle teste femminili da cui pendono i festoni. Queste teste femminili in tale ufficio sono su di un monumento dell'età dei Flavii, in un'altare-sepolcro del cortile del Belvedere (Helbig, *Führer*[2], n. 160; Altmann, p. 56, n. 12; Strong-Sellers, t. XXXVIII). All'età dei Flavii sarei incline ad attribuire questo monumento.

f) Altare di Mantova. — Labus, v. II, t. XVI; Dütschke, n. 712; Altmann, p. 6.

L'ara, piuttosto bassa, è addirittura ricoperta con esuberante decorazione vegetale di acanto che rammenta assai alcuni monumenti dell'età dei Flavi, gli acanti dell'arco di Tito, di tre lastre del Foro Romano (Strong-Sellers, t. XXXVI). E la medesima età dei Flavi paleserebbero pure le teste femminili sorreggenti i festoni. L'Altmann invece, anche pel monumento precedente, pensa all'età di Augusto.

g) Altare dagli Orti Sallustiani. — *Bullettino archeologico comunale*, 1886, t. X, p. 314 e segg. (C. L. Visconti); Altmann, p. 113; *Journal of Hellenic Studies*, v. XXVIII, 1908, p. 152.

Anche questo piccolo altare (altezza conservata m. 0,74 per 0,57 di diametro) è di forma snella, ma qui la sintassi decorativa, quale noi possiamo vedere negli anteriori monumenti

e derivata dagli altari ellenistici, è del tutto trasformata secondo nuove tendenze.

Dai quattro eleganti balausti scendono i cortinaggi che tengono luogo dei festoni di fiori, di frutti, di biade, e nei riquadri, da questi balausti formati, sono le quattro gentili figurine di genietti alati simboleggianti le stagioni dell'anno. Queste piccole figure rientrano perfettamente nel repertorio degli Amorini dell'arte del rilievo adrianeo, su cui recentemente ha richiamato l'attenzione la Strong-Sellers (p. 264 e segg. dell'opera citata), degli Amorini dell'ara di Ostia, dei sarcofagi ateniesi e specialmente della notissima urna capitolina ottagonale di Lucio Lucilio Felice (Helbig, n. 440; Altmann, n. 105; Strong-Sellers, t. LXXX). Questa urna è una ulteriore trasformazione della forma tondeggiante di questo altare rotondo adrianeo: i balausti come linee di divisione e le figure rilevate in mezzo preannunciano chiaramente l'ulteriore smussamento della superficie curva e la trasformazione in un poligono.

Questi esemplari credo che mostrino in modo sufficientemente perspicuo l'evolversi dell'altare rotondo nell'arte romana.

Derivato esso altare da modelli ellenistici dell'arte asiatica, delle isole dell'Egeo e di Alessandria (rilievo funerario Bissing, *Ath. Mitteilungen*, 1901, p. 287, n. 31), dapprima avrebbe mantenuto tal quale ogni suo carattere in Roma e poi col tempo avrebbe assunto le varie qualità decorative dell'arte imperiale.

Con gli altari di Veio, di Tivoli, di Bagnacavallo, si ha la decorazione augustea, splendida nella sua moderata armonia, poi col monumento di Ottavia Catulla si ha la esuberante espressione dei varî elementi decorativi del fiore degli altari-sepolcri, coi due altari di Mantova si hanno le forme assai ricche dell'illusionismo dell'età dei Flavi, si hanno infine le forme delicate e semplici del neo-classicismo adrianeo nella pietra degli Orti Sallustiani.

L'altare rotondo è stato assai meno coltivato nell'arte romana dell'ovvio altare quadrangolare; la sua migliore e più numerosa espressione ebbe nell'epoca augustea.

Dopo Adriano, non saprei citare esempî di veri altari rotondi. Infatti le basi triangolari per tripodi dell'età degli Antonini del Louvre (Baumeister, fig. 60) e della Marmorata (*Bullettino archeologico comunale*, 1886, t. VIII), ci mostrano su di un lato la

rappresentazione di un piccolo altare rotondo su cui vien fatto un sacrifizio; ma questo altare è del tutto degenerato dalla primitiva sua essenza, consistendo in un bassissimo basamento con decorazione di festoni e di teste barbute, sorretto, come fosse un recipiente, da zampe leonine. Così pure è l'altare in un altro rilievo romano del Louvre (Clarac, v. I, t. 200, n. 25).

L'influsso che ebbe ad esercitare in Roma l'altare rotondo ellenistico, specialmente sotto Augusto, si può dedurre non solo dagli esempî suddetti, ma anche da altri monumenti, cioè dalle pitture. Ed a tal proposito cito la pittura ercolanese edita nelle *Pitture d'Ercolano*, v. I, 207, e nei *Denkmäler* del Baumeister, fig. 636, col serpente, genio del luogo, attorcigliato attorno ad un rotondo e semplice altare.

Alcune urne poi debbono riconoscere i loro prototipi in altari rotondi; alludo qui ai due notissimi ossuarî tondi dei Platorini (Altmann, p. 44, fig. 34) ed all'urna di Modio Successo adorna, come i cosiddetti puteali neo-attici, di figure di Menadi e di Sileni rilevate (Montfaucon, v. V, t. LXVIII, in alto a s.). L'urna di Minneio Felice (Montfaucon, v. V, t. XXXIII, in basso, Altmann, p. 6), erroneamente posta dall'Altmann tra gli altri sepolcri rotondi, risale invece ad un'altra forma di monumento, al puteal o al *bidental* primitivo.

Tutta la superficie dell'ara di Bagnacavallo è armonicamente riempita dalla decorazione: da una parte non si ha affatto il contrasto tra spazî adorni e spazî lasciati vuoti di decorazione come per esempio nell'altare all'Agatodemone (*c*), d'altro lato non vi appare affatto lo sforzo di voler riempire tutta la superficie di motivi ornamentali, non lasciandone esente il menomo spazio come nei due altari di Mantova (*e*, *f*). In bel modo da due parti i due corni di abbondanza, ricolmi di prodotti vegetali, si allacciano insieme e finiscono in due eleganti viticci che, terminando in due rosoni simmetricamente disposti ed occupanti lo spazio inferiore dell'ara, nulla tuttavia detraggono alla maggiore importanza decorativa dei frutti e delle biade.

La trasformazione del corno di abbondanza in viticcio non è affatto stridente e nella reale assurdità sua appare tuttavia naturale, escendo il corno stesso da un calice floreale.

Ben si palesa in questo elegante viticcio l'arte augustea, l'arte decorativa che ci ha dato analoghi esempî di questo delicato

ed armonioso uso di gentili linee curve vegetali sull'*Ara Pacis*, negli stucchi della Farnesina e nelle tombe di via Latina.

Il motivo ornamentale dei viticci, finienti a fiori ampî e contrapponentisi, si vede poi quasi stereotipato su frontoni o nello spazio tra i pulvini di altari-sepolcri, ed a tal uopo occorre qui menzionare tre cippi della famiglia dei Pisoni che appartengono all'età degli imperatori di casa Giulia (Altmann, fig. 22, n. 1; fig. 23, n. 2; fig. 29, n. 8) e l'altare di Annia Nice (*ivi*, fig. 62, n. 20) e quello di Antonia Elena (*ivi*, fig. 64, n. 25).

Per la decorazione noi vediamo che il nostro altare di Bagnacavallo si stacca completamente dagli esemplari, che in realtà risalgono tutti ad un unico tipo in cui si ha il festone di foglie, di fiori, di frutti, di biade appeso all'intorno. La decorazione del nostro altare si viene quasi a dividere in quattro parti o lati, di cui due, i principali, sono adorni ciascuno di due corni di abbondanza intrecciati, gli altri due secondarî di una *patera* e di un *urceus*. In tal modo l'altare nostro si avvicina per la sintassi decorativa ad altari quadrangolari, in cui sopra i lati minori sono appunto questi due arnesi del sacrifizio.

Talora la *patera* e l'*urceus* sono situati senza alcuna aggiunta decorativa nei lati minori come nel cippo di Ostilia Attide (Louvre, Clarac, t. 251, n. 562) ed in quello di Aurelio Venusto (Louvre, Clarac, t. 250, n. 519); talora sopra il festone appaiono questi due arnesi come negli altari-sepolcri di Fundanio Velino (Altmann, n. 42, p. 80) e di Antonio Anteros (Louvre, Clarac, t. 249, n. 510; Altmann, n. 38), in quello con la dedica SVI. ET·SIBI (Altmann, fig. 57, n. 6), nell'altare napoletano dedicato nel 18 d. Cr. (*ivi*, fig. 53, n. 1). Invece nell'altare-sepolcro di Claudia Ianuaria (*ivi*, fig. 102, n. 135) l'*urceus* e la *patera* ad alto rilievo sono appesi ai rami di alberi di alloro espressi a basso rilievo.

Ma per lo più nei ricchi altari-sepolcri seriori, tra ciascuno di questi due utensili ed il festone, sono espressi o nidi di uccelli o uccelli che litigano; così nel cippo detto di Ammone al Louvre (Altmann, p. 98, n. 77) ed in quello con la iscrizione DIS·MANIBVS·SACRVM (ivi, fig. 68, n. 43) ed in altri esemplari meno insigni.

L'*urceus* e la *patera* bene possono convenire ad un monumento destinato originariamente al culto di un dio e poscia anche

a cerimonie funebri. L'*urceus* e la *patera* sono infatti gli utensili necessarî per una libazione e, come tali, sono recati da quelle gentili figure propiziatrici delle divinità per la loro bellezza ed innocenza, dai *camilli* cioè, così peculiari nel culto romano. Dobbiamo infatti presupporre nell'insigne opera d'arte romana a noi giunta, nel bronzeo camillo del palazzo dei Conservatori, che nella destra fosse espressa la *patera*, nella sinistra abbassata l'*urceus*.

Così ci appare il Camillo per esempio nel fregio dell'*Ara Pacis* nella parte concernente il sacrifizio di un porco (Petersen, p. 56; Strong-Sellers, t. IX, 2): ivi la patera è piena di frutti.

Nella stessa *Ara Pacis* altri due camilli sono rappresentati vicini, ma quivi hanno divisi gli attributi; uno porta l'*acerra* ed una *patera*, l'altro l'*urceus* ed un'altra *acerra* (Strong-Sellers, t. XII).

Ma in altri monumenti dell'età augustea vediamo espresso questo duplice motivo dell'*urceus* e della *patera*, e precisamente in due insigni monumenti sepolcrali di Berlino, cioè nel sarcofago Caffarelli (*Beschreibung*, n. 843*a*; Kekule, *Die griechische Skulptur*, p. 374 e seg.) e nel coronamento della tomba di Carfinia da Faleri (*Beschreibung*, n. 992; Kekule, p. 373 e seg).

Il significato riposto in questi due arnesi è analogo a quello annesso alle patere sugli altari rotondi ellenistici, come in quello da Pergamo edito dallo Schuchhardt (*Athenische Mitteilungen*, v. XXIV, 1899, p. 162, n. 1), in cui tre volte è ripetuto lo schema della tazza con due serpenti che dalle ghirlande di olivo muovono verso di quella il muso.

È sempre il simbolo del sacrifizio propiziatore che posteriormente trova una delle sue più belle espressioni nel fregio del tempio di Vespasiano coi varî arnesi sacrificali, tra cui spiccano l'*urceus* dal manico a figura di bambino e con le zone figurate, la *patera* con umbone a testa barbuta (Durm, *Die Baukunst der Etrusker und Römer*[2], fig. 444).

Questo metodo di esprimere in rilievo i varî arnesi pel sacrifizio possiamo noi osservare anche in monumenti anteriori, cioè dell'arte etrusca, d'onde i Romani potranno averlo assunto. Il sarcofago chiusino di Larthia Seianti (Milani, *Museo topografico dell'Etruria*, p. 8) mostra due patere nella fronte, desunte da tipi caleni. Questo sarcofago, come osserva il Milani, deve risa-

lire al periodo tra il 217 ed il 146 per l'asse onciale che dentro fu trovato; ad età ben anteriore risale invece la singolare e notissima tomba dei rilievi di Cervetri.

Bene si adatta all'età augustea la rappresentazione del corno d'abbondanza. Questo simbolo di benessere e di ricchezza data dalla pace, che nell'Attica vediamo espresso fin dallo scorcio del sec. V nel gruppo cefisodoteo di Irene e Pluto, credo che sia stato desunto dalla cerchia eleusinia, ove fin dalla origine doveva esistere, poichè al dio bambino Pluto noi lo vediamo attribuito su monumenti riferentisi ad Eleusi, quali una pelike da Jouz-Oba (Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, t. 70) ed un'idria da Rodi (*Revue archéologique*, 1900, p. 93). Su un vaso della metà del V secolo (*British Museum Catalogue of vases*, v. III, E, 183; *Monumenti dell'Instituto*, v. I t. IV) con la scena della partenza di Trittolemo, è Plutone che sostiene il corno d'abbondanza.

Il Beulé (*Monnaies d'Athènes*, p. 164 e seg.), osservando la rappresentazione di tal corno di abbondanza su monete ateniesi della fine del sec. IV, ne vedeva un influsso alessandrino di Tolomeo I Soter; per ciò che precede credo invece che l'influsso sia contrario e che all'Attica debba rimontare questo simbolo sì frequente in monumenti dell'età ellenistica che all'Egitto appartengono o debbono essere ricondotti.

In Roma, come osserva il Pottier (art. *Cornucopia*, nel Dizionario di Daremberg e Saglio, v. I, parte II, pp. 1514-1520) il corno d'abbondanza diventa sempre più frequente man mano che ci si avvicina all'impero e nell'impero stesso diventa attributo di un grande numero di divinità allegoriche che il Pottier nell'articolo citato enumera.

Curioso è che appunto in una moneta di M. Antonio (Cohen, *Déscription des monnaies de l'empire romaine*, I, p. 29, n. 68), di quel personaggio che sì vivi rapporti ebbe con l'Egitto, appare il doppio corno di abbondanza con in mezzo il caduceo.

Ma espressione maggiormente estesa di questo attributo o simbolo noi possiamo vedere nell'età augustea. La Tellus nella corazza di Augusto da Prima Porta (Helbig[2], n. 5), sul grande cammeo, forse di Dioscoride, di Vienna (Furtwängler, *Antike Gemmen*, t. LVI), ha il corno di abbondanza che è portato dal Genio del Popolo Romano su di una coppa di Boscoreale (Strong-

Sellers, t. XXVII, 1), nell'*Ara Pacis* (Strong-Sellers, p. 387), mentre nella base di Sorrento (*Römische Mitteilungen*, v. V, 1889, t. X) è il Genio di Augusto che ha tale attributo.

Nelle monete augustee è per lo più nel rovescio un capricorno, la costellazione propria di Augusto (Svetonio, *Augusto*, 94, gemma augustea di Vienna), che ha sul dorso il corno di abbondanza.

La pace che aveva dato finalmente un termine a lunghe e sanguinose guerre civili e che rendeva Roma arbitra del mondo antico, e che, dovuta ad Augusto, da Augusto era mantenuta, produceva il benessere materiale in Roma, quel benessere di cui frequenti allusioni noi vediamo e nei monumenti scritti e figurati di tale età e che, materialmente simboleggiato in questi ultimi dal corno di abbondanza, trovava la sua espressione nelle note parole del poeta:

> *... adparetque beato pleno*
> *Copia cornu.*

Lo schema dell'ara di Bagnacavallo, dei due corni di abbondanza simmetricamente intrecciantisi e diretti verso l'alto, se ci è presentato dalla citata moneta di M. Antonio, appare già in monumenti funebri dell'Asia Minore. Cito una stele di Smirne (*Athenische Mitteilungen*, 1898, p. 497, 2), ove i corni sono posti tra due corone di onore e cito una seconda stele, forse di Smirne del Museo Britannico (Pfuhl, p. 56, n. 36, fig. 12), ove i due corni legati assieme stanno forse, come osserva lo Pfuhl, a denotare la coppia rappresentata dell'uomo seduto e della donna in piedi cui appartiene la pietra funeraria.

Per l'età augustea abbiamo poi una moneta di argento (Cohen, v. I, p. 68, n. 257) col caduceo in mezzo ai due corni, schema questo che si riproduce in monete seriori, su una di Tiberio (Cohen, I, p. 122, n. 36) e su altra con le teste di due figli di Druso uscenti dai corni, costume adulatorio tendente a qualificare come frutto e simbolo di prosperità, personaggi di famiglia imperiale, costume che noi vediamo in special modo espresso da una statuetta di Roma o di Tutela in argento dorato del Museo Britannico (*Gazette archéologique*, 1897, t. II).

Il motivo del caduceo tra i due corni vediamo poi che è espresso in particolar modo nei monumenti romani di Africa; valga come esempio la decorazione metopale nel fregio superiore, nella parte sormontante il portico del pronao, nel tempio di Minerva a Tebessa (Durm, figg. 665-666).

Si mantiene poi lo schema di due corni legati insieme nei cippi funerarî dell'impero, dei quali si può allegare un esempio del Louvre (Clarac, t. 250, n. 503), e questo schema in età seriore possiamo vedere tuttora espresso per sostenere, in modo più che mai adulatorio e falso nel concetto suo, il busto di Commodo nel celebre ritratto del palazzo dei Conservatori.

P. Ducati.

ANTIKE GEFORMTE GLASARBEITEN.

Auf einer Studienreise, die ich im Frühjahr 1906 nach Italien unternahm, um die dort noch vorhandenen antiken Glas- und Emailflussarbeiten, soweit in der beschränkten Zeit möglich, nach bestimmten Richtungen hin einer genauen Prüfung zu unterziehen, hatte ich Gelegenheit, auch das Glasköpfchen (Büste) im Konservatorenpalast zu Rom, über das Herr Dr. W. Amelung im Zusammenhang mit einem gleichartigen Glaskopffragmente zu Strassburg in dieser Zeitschrift (1904 Bd. XX S. 131 f.) berichtet hat, in Gegenwart des Herrn Dr. Amelung und des Auffinders der Büste, Herrn Oberkustoden Schmid, sorgfältig zu prüfen. Bei dieser Prüfung handelte es sich ausschliesslich um die Art der Herstellung. Während Herr Prof. Dr. Michaelis [1] für das Strassburger Exemplar ein successives Giessen (erst die schwarze Haarmasse, dann auf diese die helle Fleischmasse) vermutete, Herr Dr. Amelung diese Frage nur flüchtig berührt hatte, die Uebermalung aber in technischer Hinsicht noch gar nicht berührt war, kam ich mit Hilfe starker Vergrösserungsgläser zu der Ueberzeugung, dass die Büste überhaupt nicht gegossen, noch weniger gepresst sei. Vielmehr ist sie frei geformt und dann erst gebrannt. Beim Formen sind, wie man deutlich sieht, die beiden farbigen Massen, die eine tiefviolett bis schwarz, die andere rosa, mit Hilfe der Finger fest an- und sogar ineinander gearbeitet worden. Nach Formen im Rauhen wurde der Gegenstand überarbeitet, teils mit der Hand, teils mit scharfen und spitzen Instrumenten (Sticheln). In dieser Weise wurden z. B. die welligen Haarpartien ausgearbeitet, die

[1] Festgabe zur XLVI. Philologenversammlung. S. 12-13.

Nasenlöcher eingestochen (aus der Gestalt der letzteren glaubt man die Handbewegung des Arbeiters, oder vielmehr Künstlers, deutlich zu ersehen) u. s. w. Nach gehöriger Eintrocknung muss die Büste in einem Muffelofen oder sonst geeigneten Ofen soweit erhitzt sein, dass sie zu einer einheitlichen Masse zusammenschmolz, ohne zu zerfliessen oder zu schwinden oder überhaupt die Gestalt irgendwie, auch in den kleinsten Dingen, zu verändern. Die Rosa-Farbe entsprach jedoch — vielleicht aus technischen Gründen — nicht der natürlichen Hautfarbe. Der Künstler bereitete sich daher eine ziemlich dünnflüssige Emailfarbe in gelblichem Fleischtone und übermalte damit die Fleischteile nach Bedarf ([1]). Dabei konnte er auch kleine Fehler, namentlich Ungenauigkeiten an den Grenzen der beiden Massefarben (hier und da zieht sich die schwarze Masse zu tief in die Fleischmasse hinunter. z. B. links vor dem Ohre) verdecken, ebenso ganz kleine Löcher, durch die beim Erhitzen Luftteilchen oder Feuchtigkeitsdämpfe entwichen waren, beseitigen. Der übermalte Kopf musste dann wieder in den Ofen gebracht werden, wo sich die aufgemalte Farbschicht mehr oder minder fest mit der Grundmasse verband. Dass diese Verbindung keine förmliche Verschmelzung war, ersieht man aus dem Abblättern der Uebermalung an vielen Stellen, z. B. am Halse; an solchen Stellen wird der hochrosa Untergrund sichtbar und zeigt auch hie und da kleine Vertiefungen, die von Luftbläschen herrühren. Wenn heute die Haarteile stellenweise in der bekannten Art irisierend erscheinen, so ist das, wie auch Herr Dr. Amelung bemerkt, nur Folge natürlicher Verwitterung.

So zweifellos mir diese Art der Herstellung, die also im ganzen der Herstellung der Porzellanfiguren entspricht, erscheinen musste, ebenso gross waren aber auch die Bedenken, die ihrer Tatsächlichkeit im Wege standen; dem Kundigen werden diese geläufig sein.

Zunächst lag mir aber daran, auch das Strassburger Fragment zu prüfen. Eine solche und zwar recht eingehende Prüfung ermöglichte mir, obschon ich auf der Rückreise nur wenige Stunden

([1]) Vielleicht auch, um durch das Durchscheinen des Hochrosa durch die gelbliche Uebermalung die besondere Wirkung der menschlichen Hautfarbe zu erzielen.

in Strassburg verweilen konnte, die ausserordentliche Liebenswürdigkeit des Herr Prof. Michaelis, an den ich vorher geschrieben hatte, und der nun bereits alles, was sich von Glasarbeiten verwandter Art in der Universitätssammlung befindet, zum Zwecke der Untersuchung auf einigen Tafeln hatte bereitlegen lassen.

Die grosse Uebereinstimmung der beiden Köpfchen bei unzweifelhaften, wenn auch geringen Verschiedenheiten ist in die Augen fallend. Wenn also Herr Dr. Amelung sagt: « Leichte Abweichungen beweisen, dass die beiden Köpfe n i c h t i n d e r s e l b e n F o r m gegossen sind », so muss ich nach Besichtigung des Strassburger Fragments statt dessen um so bestimmter sagen: « Die l e i c h t e n Abweichungen bestätigen, dass die beiden Köpfe ü b e r h a u p t n i c h t g e g o s s e n sind; d. h. nicht in einer vorhandenen F o r m gegossen, sondern frei geformt sind ». Die Besichtigung des Strassburger Fragments war mir um so wichtiger, weil dieses auch eine Prüfung des Innern des Kopfes ermöglichte; es ergab sich aber nichts, was meiner Annahme irgendwie widersprochen hätte. Vielmehr konnte ich das Ineinanderkneten der beiden bildsamen Massen besonders in der Nähe des linken Ohres gut erkennen; ein Eingiessen einer flüssigen, wenn auch steifflüssigen Masse in eine Form würde ein ganz anderes Aussehen bewirkt haben. Ich verliess daher Strassburg mit der gestärkten Ueberzeugung, dass die äusserlich so sichtbare, innerlich so unwahrscheinliche, von mir aber schon auf der nämlichen Reise in Neapel für andere antike Glasarbeiten vermutete Herstellung aus k a l t e r b i l d s a m e r Masse Tatsache sein müsse.

Der gewonnenen Ueberzeugung öffentlich Ausdruck zu geben, wagte ich jedoch nicht, bis mir mehr oder minder wohlgelungene praktische Versuche zur Seite ständen. In Italien selbst hatte ich diese, schon der Zeit und der Kosten wegen, nicht machen können, sondern musste sie verschieben; Strassburg ermunterte mich sehr dazu. Und ich hatte mich bemüht, in Italien nicht nur Scherben von antiken geeigneten Gefässen, sondern auch Stücke u n v e r a r b e i t e t e r antiker Emailmasse (*madretinta*) — alles von der zweifellosesten Echtheit — zu erwerben, damit es mir bei etwaigen Versuchen in der Heimat dienlich sei.

Diese Versuche mussten nun vorher w o h l e r w o g e n und wohlvorbereitet werden, und so ist es begreiflich, wenn ich trotz



meinem Verlangen nach Klärung erst fast ein Jahr später (Frühjahr 1907) den ersten Versuch machen konnte.

Viel Zeit nahm schon die Prüfung der mitgebrachten Proben in Anspruch, namentlich bezüglich der Härte, worüber ich mich bereits auf der Generalversammlung der deutschen Altertumsvereine zu Düsseldorf im Jahre 1902 ausgesprochen hatte ([1]). Aber Härte und Schmelzbarkeit gehen hier nicht Hand in Hand. Die Chinesen verstanden schon mehr als 300 Jahre vor unserer Zeitrechnung zum Zwecke der Imitierung, gegebenenfalls auch Fälschung von Halbedelsteinen (Quarzen) eine Emailmasse von ausserordentlicher Härte und grosser Leichtflüssigkeit (Schmelzbarkeit bei verhältnismässig niedriger Temperatur) zu machen ([2]), und sie verstehen das auch heute noch — wir Europäer stehen darin weit zurück — nachdem sie an den antiken Arbeiten des Westens ([3]) sicher noch viel gelernt haben. Dass die Schmelztemperatur je nach den Bestandteilen eine sehr verschiedene ist, dass aber auch bei noch so verschiedener Färbung das Schmelzen verschiedener Farbmassen bei gleicher Temperaturhöhe erreichbar ist, ist zweifellos und eine notwendige Voraussetzung für die von mir angenommene Art der Herstellung der beiden Köpfchen.

Wie ich nun meine Versuche theoretisch und praktisch vorbereitete, will ich vor der Hand unerörtert lassen. Ich freute mich, dass der weitbekannte Düsseldorfer Goldschmied und Emailleur, Herr C. F. Beumers, nicht nur seine Oefen, sondern auch seine persönliche Hülfe mit dem lebhaften Interesse, das er für alle dieses Gebiet berührenden Fragen hat, zur Verfügung stellte, und ich bin ihm zu grossem Danke verpflichtet. Der erste Probeversuch wurde am 12. April 1907 gemacht und zwar mit Probestücken aus weisser und violettschwarzer Masse. Ich wählte dabei möglichst einfache Formen:

eine weisse Kugel von c. 1 $^{1}/_{2}$ cm. Durchmesser mit schwarzen aufgesetzten Tupfen,

([1]) s. Protokolle der Generalversammlung Düsseldorf 1902, S. 51 ff.

([2]) s. Paléologue, *Art Chinois*, p. 177.

([3]) Schon 110 v. Chr. wurde ein Schiff nach dem Westen gesandt, um farbiges Glas zu holen, das am chinesischen Hofe so hoch geschätzt war; v. Bushell, *Chinese Art* I, p. 23.

ein weisses flaches Schälchen von c. 4 cm. Durchmesser mit schwärzlichem Rande,

eine schwarze Halblinse nach Art der antiken *latrunculi* von c. 1 $^1/_4$ cm. Durchmesser,

ein schwarzes Stäbchen, das aus zwei Stäbchen von je 5 cm. Länge und 2 mm. Dicke zusammengedreht war.

Der Ofen hatte beim Beginn der Versuche die Hitze, die zum Herstellen von Emails der mittelalterlichen rheinischen Art erforderlich ist; die byzantinischen Emails bedurften einer erheblich geringeren Hitze; die römischen Metallemails sollen den mittelalterlich-rheinischen in dieser Beziehung ziemlich gleich sein.

Unter den nötigen Vorsichtsmassregeln wurde zunächst die zweifarbige Kugel in den Ofen gebracht. Nach c. 1 $^1/_2$ Minuten sank die Kugel ganz wenig zusammen und bekam Fayenceglanz; dann hörte jede weitere Einwirkung dieser Temperatur auf. Bei der folgenden schnellen Abkühlung zersprang die Kugel; die Stücke zeigten grosse Härte und ritzten Fensterglas stark. Die schwärzlichen Punkte hatten noch keinen Glanz; ihr Schmelzpunkt lag also höher.

Nach erheblicher Steigerung der Hitze wurden neben einem Stück der zersprungenen Kugel ein Glasscheibchen, einige Stücke moderner schwarzer Emailmasse und ein Stück Feingoldblech in den Ofen geschoben. Das moderne Email zerfloss alsbald, nicht lange nachher auch das Glasscheibchen, während das Kugelstück nun auch an der Bruchfläche glänzend wurde. Einige Minuten später zerfloss auch das Stück, und es liess sich aus ihm mit einem Eisenstäbchen, woran die Masse haften blieb (!), ein mehrere Meter langer Faden ziehen, in dem die dunkeln, noch unveränderten Punkte wie Perlen schwebten. Das Gold zeigte aber noch keine Richtung zum Schmelzen.

Bei weiter gesteigerter Hitze wurde neben einem Kugelstück und der oben erwähnten schwarzen Halblinse ein Stückchen Feinsilber eingelegt. Nach 2-3 Minuten fing das Kugelstück an zu zerfliessen. Nach einigen weiteren Minuten begann die Halblinse zu glänzen und wurde weissglühend, ohne ihre Form im geringsten zu verändern. Gleichzeitig zerschmolz das Silber bei geringem Boraxzusatz. Auch bei der plötzlichen Abkühlung blieb die Halblinse unverändert in Grösse und



Gestalt, aber auf der Unterseite zeigten sich Höhlungen, aus denen Dämpfe entwichen sein mussten.

Das oben erwähnte weisse dunkelumrandete Schälchen bekam im Ofen schnell Fayenceglanz, während der Rand unverändert blieb. Nach 2 Minuten fing die weisse Masse zu zerfliessen an. Schnell herausgenommen, zersprang es in mehrere Teile; der Erfolg war also ungefähr derselbe, wie bei der Kugel.

Endlich wurde auch das zusammengedrehte Stäbchen in den Ofen gelegt, nachdem dessen Glut weiter gesteigert. Lange blieb das Stäbchen völlig unverändert; dann wurde es weissglühend und knorrig. Herausgenommen, zersprang es nicht; die glänzende Oberfläche erschien lilagrau. Nach Zerbrechen des Stäbchens erschien das Innere tiefdunkelviolett, fast schwarz, und die Ränder schnitten Fensterglas stark; aber das Innere zerbröckelte leicht.

Die beschriebenen Versuche ergaben also, dass bei einzelnen der versuchten Massen Schmelzhöhe und Beständigkeit der vorhergegebenen Form hinreichend waren, um Gegenstände in der von mir vermuteten Art kalt zu formen und dann zu brennen. Aber die Resultate waren doch noch zu unvollkommen, um zu befriedigen. Fraglich blieb namentlich das Erreichen gleichmässiger, innerer Dichtigkeit, die Unveränderlichkeit aufrecht stehender Gegenstände und die Möglichkeit nachträglicher Uebermalung.

Hier muss ich eine mir hochinteressant scheinende Bemerkung einschalten. Bekanntlich gibt es eine natürliche Glasmasse, die sich in der Nähe von Vulkanen vorfindet und schon im Altertum *obsidianus* genannt wurde. Der Obsidian ist im Aufblick schwarz, an dünnen Rändern bräunlich und besonders oft tiefviolett durchscheinend. Die alten Glaskünstler imitierten ihn gern (vermittels des Mangans), und vielleicht wiegt um seinetwillen bei den antiken Kunstglasarbeiten die violette Farbe so sehr vor. Wo nun Plinius in seiner *naturalis historia* vom Obsidian spricht (¹), sagt er: « *vidimus et solidas imagines Divi Augusti capaci materia huius crassitudinis, dicavitque ipse pro miraculo in templo Concordiae obsianos quatuor elephantos ... Fit et tincturae genere vitrum obsianum ad escaria vasa* ». Aus dem Stein

(¹) 36, 26, 196.

gearbeitete (geschliffene, ciselierte) Bildnisse und Tiergestalten konnten nicht als *miraculum* angesehen werden; derartiges gibt's viel zu viel. Die Herstellung wird die nämliche, wie die der Glasköpfchen in Rom und Strassburg gewesen sein. Zudem scheint das Wort *solidas* einen Gegensatz zu den hohlgegossenen oder geblasenen Bildwerken — solch hohle Glasköpfe, Tiere u. s. w. sind ja häufig — hervorheben zu sollen; diese Wundergebilde waren eben massiv, wie die vorliegenden.

Allerlei zwingende Umstände, insbesondere auch die grosse Inanspruchnahme des Herrn Beumers durch seine ausgedehnte Beteiligung bei Anfertigung des Hochzeitssilbers, das die beiden Schwesterprovinzen Rheinland und Westfalen dem Kronprinzlichen Paare als Hochzeitsgabe überreichen wollten, brachten neben den weiteren Studien, Erkundigungen und Vorarbeiten grosse Unterbrechungen und Hemmnisse, sodass ich erst jetzt, nach weiteren fast 1 ½ Jahren, berichten kann, dass es schliesslich gelang, einige wirklich befriedigende Resultate zu erzielen. Es gelang:

1. Bei einigen kleinen Stücken gleichmässige innere Dichtigkeit zu erreichen; sie erscheinen teilweise dem Porzellan sehr ähnlich.

2. Einige aufrechtstehende Gegenstände zu brennen, die nach oben erheblich breiter waren; sie neigten sich nur infolge irgend welcher Unvollkommenheit der Bodenplattenmasse ein wenig zur Seite.

3. Eines dieser aufrechtstehenden Gebilde wurde nach Erkaltung mit (moderner) Emailmasse in verschiedenen Farben bemalt und wieder in den Ofen gebracht. Diese aufgemalte Farbe verband sich aufs Vollkommenste mit der Grundmasse, glänzend auf mattem Grunde, wie bei den Köpfchen.

4. Auch leichte Reliefauflagen in verschiedenartiger Masse hafteten fest und ohne Formveränderung.

5. Ein Stück bekam auch bei höchstgesteigerter Temperatur nicht einmal vollglänzende Oberfläche, sondern glich durchaus dem Bisquitporzellan.

Die hergestellten Proben sind — ich bin ja weit entfernt davon, Techniker oder Modelleur zu sein — klein und unvoll-

kommen. Aber ich halte sie für ausreichend, um meine Vermutung bezüglich der Herstellung der beiden Glasköpfchen zur Gewissheit zu machen. Meines Wissens — und alterfahrene Fachleute haben es mir bestätigt — hat man bisher kaltgeformte und dann gebrannte Glasgegenstände für eine Unmöglichkeit gehalten. Allerdings müssten die beiden Glasköpfchen «Emailköpfchen» genannt werden; und bei allen in gleicher Weise hergestellten Gebilden müsste man von Email, nicht von Glas sprechen, so sehr auch im Wesen Glas und Email das nämliche sind.

Ich werde die Versuche fortsetzen und gegebenenfalls Mitteilung machen.

Düsseldorf. KARL BONE.



ZU SAURAS UND BATRACHOS

Zu der an diese Namen (Plin. N. H. XXXVI, 42) sich knüpfenden Kontroverse [1] bin ich in der Lage, einen Beitrag zu liefern, der zwar die Frage noch nicht endgültig entscheidet, aber ihre Lösung doch näher bringen kann.

Die Vermutung Winckelmanns (Baukunst der Alten I § 40), es könnte in einem der jonischen Kapitelle von S. Lorenzo fuori le mura in Rom ein Werk der beiden Künstler erhalten sein, ist zwar fast durchweg abgelehnt worden (so von Fea, Brunn Fabricius), aber ohne dass dabei wirklich festgestellt worden wäre, was es nun mit jenem Kapitell für eine Bewandtnis hat, und ohne dass die Untersuchung in dem Sinne weiter geführt worden wäre, was für die Nachricht des Plinius als Ersatz in Betracht kommen kann, wenn das römische Kapitell ausscheidet.

Denn es hat tatsächlich auszuscheiden, und vollständig. An Hand der bisher existierenden Publikationen, der kleinen dürftigen Umrisszeichnung bei Winckelmann (*Monumenti inediti*, n. 206) und der noch kleineren bei Letaronilly (*Édifices de Rome moderne* III T. 268) konnte man ein solches für immer verbannendes Urteil allerdings nicht fällen, so sehr Verdachtsgründe auch da schon laut werden mochten. Durch freundliche Vermittlung der Herren Puch-

[1] Vgl. zuletzt Fabricius bei Pauly-Wissowa, Batrachos.

stein, Studniczka, Altmann und H. Koch bin ich aber in der glücklichen Lage, Photographien und Beobachtungen vorlegen zu können, welche das römische Institut in dankenswertester Weise, die lokalen Schwierigkeiten überwindend, vor Kurzem in der Kirche hat ausführen lassen.

So lange man das Kapitell — es ist das achte in der r. Reihe — nur aus ziemlicher Entfernung von unten aus betrachten konnte, mochte es scheinen, als sei es (wie die sämtlichen anderen jonischen Kapitelle ringsum auch) mit einer mittelalterlichen oder



noch späteren Bestuckung überzogen. So schien sich der eigentümlich gleichmässige, trockene, etwas hölzerne Formencharakter zu erklären, unter dem sich immerhin ein frischer gehaltener antiker Kern hätte verstecken können. Das war der Eindruck, den Studniczka bei einer Besichtigung der Säulen im März dieses Jahres noch davontrug. Er hat sich nicht bestätigt. Eine auf meine Bitte durch W. Altmann vom Gerüst aus, aus unmittelbarer Nähe, erfolgte Untersuchung hat ergeben, dass alle Formen unverhüllt zu Tage liegen, dass keinerlei Tünchdecke darüber vorhanden ist: « Das Material ist derselbe Marmor wie an den anderen Kapitellen auch, ein merkwürdig weicher Stein, aber irgend welcher Auftrag von Stuck ist jetzt an keiner Stelle vorhanden. Doch hat zu irgend einer Zeit einmal Stuck teilweise darauf gesessen, und davon finden sich kleine Reste an der Unterseite der Polsterränder in den

kleinen vertieften rautenförmigen Feldern. Das ist jedoch so unbedeutend, dass es kaum zu bemerken ist.

Wir müssen also das Kapitell nehmen, wie es ist, und auf ein Subtrahieren dessen, was daran anormal erscheint, nicht nur verzichten, sondern vielmehr gerade diese Züge heranziehen und zusammenstellen als Indizien für den wahren Charakter der Stückes, der sich damit allerdings als zweifellos unantik herausstellt.

Es ist hauptsächlich das weiche Material, das der ganzen Arbeit so stark den Eindruck des Geschnitzten verleiht. Alle Formen sind wie mit dem Messer aus Holz geschnitten, ähnlich wie beim Kerbschnitt (vgl. besonders die Unterseiten der Polsterränder!). Die Wahl eines so weichen Materials ist verständlich bei einer Technik, welche nicht mehr im Vollbesitz des bildhauerischen Könnens ist, dagegen unerhört in der späteren Antike für ein so wichtiges tragendes Bauglied, wie es ein Kapitell eben vorstellt.

Auch der Bildschnitzer — Bildhauer kann man hier nicht gut sagen — scheint seinem Stein nicht viel Tragfähigkeit zugetraut zu haben. Er hat es vorgezogen, die Abakusplatte aus einem anderen, härteren Stein zu nehmen und diesen erst dem schweren Druck der Architrave auszusetzen. Ich urteile hier nach den Photographien und bin überzeugt, dass Autopsie dies bestätigen wird: die Abakuspartie ist glatteren, härteren Steines als das Volutenstück darunter (1); es scheint dabei derselbe, etwas streifige Marmor wie zu den Architravblöcken verwendet zu sein. Jedenfalls ist die klaffende Fuge, welche jetzt die beiden Teile trennt, kein nachträglich eingetretener Bruch, sondern, wie an dem ungleichmässigen Verlauf der Kanten und dem Nichtharmonieren an den Ecken deutlich zu sehen ist, eine von Anfang an vorhandene Naht. Recht und schlecht sind die beiden separat gearbeiteten und ganz verschieden behandelten Stücke aufeinander gepasst, und die Ungleichheiten der Fuge noch etwas mit Stuck oder Mörtel ausgestrichen.

Dies Faktum: das aus durchsichtigen Gründen erfolgte Zerlegen eines untrennbaren Ganzen in zwei einzelne, nach Material und Bearbeitung ganz verschiedene Teile, und dann ihr rohes Aufeinanderkleben — das allein schon schliesst antike Herstellung aus.

(1) Nach Chr. Hülsen ist dasselbe der Fall bei den Kapitellen der Torre Margana.

Dazu kommt noch eine zweite, nicht weniger verräterische künstlerische Licenz: ein flüchtiges Arbeiten nur auf den Schein hin. Von unten gesehen tritt die zwischen den Voluten liegende Kapitellmitte mit dem Eierstab plastisch so weit vor, dass man den darüber wegziehenden breiten wagerechten Canalis nicht sehen kann. Zum mindesten fällt (vgl. Abb. S. 153. 154) von unten her so viel Licht ein, dass der nach oben sich ausbreitende Schatten des Eierstabes die Mitte des Canalis in Dunkel hüllt. Diesen Umstand hat sich der Steinmetz des Kapitells nicht entgehen lassen als eine Gelegenheit zur Vereinfachung der ihm offenbar etwas ungewohnten Arbeit. Er schenkte sich also die ganze mittlere Ausführung und Ausstattung des wagrechten Canalis. Auf der Vorderseite ist wenigstens die Austiefung noch ganz durchgeführt, aber die Füllung mit der Blattranke hört beiderseits schon über den Voluten auf. Solange mir nur die alte Zeichnung bei Winckelmann vorlag, glaubte ich, dies Fehlen der Ranke in der Canalismitte beruhe vielleicht darauf, dass der Zeichner von unten her das Mittelstück nicht habe sehen können und es daher einfach ausgelassen habe. Die Photographien zeigen nun aber, dass es tatsächlich nie existiert hat, dass der eigentliche und unbedingt als gemeinsam vorauszusetzende Ausgangspunkt der Blattranken tatsächlich fehlt, dass diese plötzlich ganz unvermittelt aus dem Nichts sich entwickeln. Noch schlimmer steht es mit der Rückseite, die man ja doch nicht so beachten und sehen würde. Da hört nicht nur die Austiefung des Canalis vollständig auf, sondern sogar auch seine obere lineare Umränderung: ein ganz ungegliedertes und ganz flaches Feld liegt zwischen Eierstab und Abakusfuge. Die Randeinfassung des Canalis ist zwar nirgends schön und gleichmässig gezogen, aber hier ist es besonders auffallend zu sehen, wie nur noch schwach, graviert, sich die losen Enden dieses Randes im Schatten des Eierstabes zu verlieren trachten. Auch sonst ist in der Ausarbeitung der Rückseite überall gespart: nicht nur die beiden Tiere, auch das gesamte Rankenwerk fehlt in den Voluten, und ebenso fehlen auf dem Eierstab die kanonischen Zwickelpalmetten. Die Eier selbst sind noch gröber und flacher geschnitzt als vorne. Dann ist an Stelle des durch Licht und Schattenwechsel reichen, aber kompliziert herzustellenden Zahnschnittes darunter hinten ein viel einfacher und schneller zu machender Strickwulst



angebracht. Eine so starke Differenzierung der beiden Fronten, eine so weitgehende Herabsetzung der Rückseite im Vergleich zur Vorderseite kommt wiederum, soviel ich weiss, an wirklich antiken Kapitellen nicht vor.

Aber auch die beiden Voluten der Vorderseite selbst scheinen mir in ihrer dekorativen Füllung differenzierter zu sein als antikes Gefühl es zugelassen hätte. Rechts bildet die Mitte eine Blattrosette,links fehlt sie. Da musste sie fortbleiben des dicken Frosches wegen, unter dessen Leib sich der Steg nun einfach irgendwie tot läuft. Auch rechts bei der Eidechse ist kein rechter Sinn noch Zusammenhang im Organismus. Das Organische wäre gewesen, die Ranke selbst in die Rosette auslaufen zu lassen, oder wenn nicht, den Steg doch besser in diese überzuführen, als es hier geschehen ist.

Die Blattranke ist sichtlich als Akanthus gedacht, aber in einer Stilisierung, die schon mehr an Romanisches als an Antikes erinnert. Ebenso ist die Fiederung, oder besser das Belegen der Zwickelpalmetten mit Strickwülsten (1), endlich der Zahnschnitt unter dem Eierstab durchaus unantik.

Trotzdem macht das Ganze von weitem gesehen (vgl. Abb. 2) in dem wechselnden Spiel von Licht und Schatten, welches der kräftige und bestimmte Schnitt der Formen hervorruft, einen reichen und prächtigen Eindruck.

Dasselbe gilt auch von den Seitenansichten. Die grossen Akanthusblätter sind gleichmässig, tief und energisch geschnitten, ebenso das Flechtband auf dem Gurt in der Mitte. Unantik dagegen wirkt das Schwächen der Volutenränder durch das zierlich ausgetiefte Gittermuster auf ihrer Unterseite, und wiederum fast romanisch muten die zwischen die Akanthen eingesteckten Blattbüschel an den langen Stielkelchen an.

Soviel besagt das Kapitell selbst und für sich allein genommen. Dazu kommt aber noch ein Zweites. Das Stück lässt sich gar nicht allein für sich, isoliert behandeln, es kann unmöglich getrennt werden von den 2 × 11 anderen Kapitellen, welche ringsum die Säulenreihen krönen, mit denen es durchaus gleicher Arbeit ist, auch sichtlich gleichzeitig mit ihnen entstanden ist, und welche sicher niemand für antik ansehen wird. W. Altmann hat

(1) Vielleicht missverstanden aus gelappten Blättern eines Palmettenfächers, wie etwa im Fries der Basilika Ulpia. Vgl. D'Espouy, *Fragments* pl. 78.

mir seine an Ort und Stelle darüber gemachten Beobachtungen freundlichst zur Verfügung gestellt:

» Das Eidechsenkapitell unterscheidet sich in Arbeit und Aussehen in keiner Weise von den übrigen Stücken. Auffallend ist an allen der harte, klare Stil, frei von allem Illusionismus. Das Anbringen von Tieren in den Voluten kommt zwar nur an dieser



Fig. 2.

Stelle vor, dagegen sind auch sonst Spielereien nachzuweisen, so hat man in dem Eierstab bei dem 3. Kapitell der linken Seite in der Mitte das Ei zu einer Maske umgewandelt, bei der 7. Säule rechts erscheint dafür eine Maske von zwei Tieren umgeben, die in die Höhe springen. Man gewinnt den Eindruck, dass hier kein einheitlicher, geschlossener Stil vorliegt, sondern dass man nach verschiedentlichen Vorbildern gearbeitet hat. Sehr verschieden ist auch die Sorgfalt in der Ausführung. Eine Probe davon kann die Rückseite des Eidechsenkapitells geben, die in der Vernachlässigung

den schlechter ausgeführten Stücken sich vergleichen lässt (Abb. 1). Bemerkenswert ist auch, dass während vorne ein Zahnschnitt das Kapitell nach unten abschliesst, auf der Rückseite ein Riemenwerk die Stelle vertritt. Dasselbe kommt an anderen Kapitellen häufig auf der Vorderseite vor. Vergleicht man unser Stück mit einem antiken, z. B. dem hervorragend schönen jonischen Kapitell aus S. Maria in Trastevere (publiziert bei Haussoullier, Didymes 1904 p. 172), so fällt der ausserordentliche Kontrast in der Arbeit auf. Die antike Arbeit zeigt volle, lebendige Formen, die unseres Kapitells ist ganz flach und scharf. Auch in Einzelheiten gehen sie auseinander. Das Doppelflechtband, das die beiden Polster verbindet und umschnürt, ist bis oben an den Rand des Abakus hinaufgezogen [1]. Man kann dies auch bei frühmittelalterlichen Kapitellen beobachten, wie z. B. den in Via Tor de' Specchi N° 3 A, und Via Margana N° 40 A (Torre Margana), Via Arco de' Ginnasi 20 noch in Verband stehenden jonischen Säulen. Noch deutlicher tritt dies bei den jonischen Säulen der Vorhalle von SS. Giovanni e Paolo hervor, die aus dem XIII. Jahrhundert stammen. Ich trage kein Bedenken, die Säulen von S. Lorenzo fuori le mura in das XIII. Jahrhundert zu setzen, also in die Zeit, da Honorius III. die Basilika neu umbaute. Die Vorläufer ähnlicher Arbeit sehen wir bereits in dem römischen Kosmatenstil, wo gleich scharfe accentuierte Ausführung und Nachahmung antiker Formen beobachtet wird ».

Ich möchte hinzufügen, dass mir dem Kosmatenstil besonders verwandt erscheinen: das Rautengittermuster [2], der Zahnschnitt und der Strickwulst, also gerade die aus dem antiken Charakter und Formenkreis hier am meisten herausfallenden Motive. Die Kosmaten haben zudem gerade in S. Maria in Trastevere viel gearbeitet, wo sie die nächsten Vorbilder für ihr Kapitell sehen konnten [3].

[1] Altmann machte mich darauf aufmerksam, dass dies Detail bei Winckelmann nicht richtig wiedergegeben ist: An dem Kapitell z. B. des Ptolemaions auf Samothrake (Neue Untersuchungen auf Samothrake, Taf. 24-27) geht das reich verzierte Gurtband ganz ebenso hoch.

[2] Sollten etwa in den Maschen dieses Gitters bunte Marmorfüllungen nach Kosmatenart gesessen haben? Die Herrichtung ist genau so. Vgl. die von Altmann gerade in diesen Vertiefungen bemerkten Stuckreste (von der Kittung der Füllung ?).

[3] « Die Kapitelle und Gesimse meisselten sie nach antiken Vorbildern ». Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, II, S. 370.

Damit sei das Kapitell mit seinen Brüdern ringsum den kunsthistorischen Kollegen zur Diskussion überliefert. Aus unserem, dem antiken Material scheidet es definitiv aus. Seine Bedeutung — im Zusammenhang dann natürlich mit den anderen zugehörigen Kapitellen — im Rahmen der mittelalterlichen Kunst wird nun von anderen zu würdigen sein. Für uns Archäologen bedeutet das Stück nur mehr eine Bestätigung der früher schon gehegten Vermutung, dass es in nachantiker Zeit in Anlehnung an die bekannte Pliniusstelle gemacht worden ist, und mit Benutzung von Motiven, die an wirklich antiken jonischen Kapitellen, wie dem schönen zu S. Maria in Trastevere befindlichen, zu sehen waren ([1]). Dabei ist dem Verfertiger oder Auftraggeber nur der philologische, aber verzeihliche Schnitzer passiert, dass er « *in columnarum spiris* » missverstand, indem er übersah, dass *spirae* nach antikem Sprachgebrauch hier nur die Säulenbasen bezeichnen kann, nicht aber die Kapitellvoluten, wie es auch Winckelmann noch für möglich hielt.

« Eines der schönsten Kapitelle aus dem ganzen Altertum » — so hatte Winckelmann unser Stück gepriesen — hat also seine Bedeutung für die Frage nach den beiden sagenhaften Architekten eingebüsst. Dagegen gibt es ein anderes Denkmal, das es weit mehr verdient, hier herangezogen zu werden, wenngleich ihm viel weniger Beachtung geschenkt worden ist. Es hat freilich auch mit ihm seine Schwierigkeiten, besonders so lange es nicht gelingt, das anscheinend verschollene Stück wieder im Original aufzufinden und man allein auf Piranesis Publikation angewiesen sein wird (Abb. 3). Es ist die kleinasiatisch normierte Basis einer jonisch kanellierten Säule mit viereckiger, reliefierter Plinthe unter den Toris. In der älteren Ausgabe von Piranesis « *Le Antichità Romane* » fehlt die Zeichnung. Erst in der zweiten Ausgabe, die sein Sohn besorgt hat, erscheint sie von anderer Hand gezeichnet (Gesamtausgabe Bd. IV, 217 b.). In dem auf der Tafel beigeschriebenen Texte wird die Basis als zu dem ebenfalls dort abgebildeten Kapitell von einer der Säulen des einst innerhalb der Oktavia-Portikus befindlichen Jupitertempels gehörig bezeichnet. Es heisst da: « *Metà del diametro della colonna con modinatura sottopostavi della base. Nel plinto di*

([1]) Für die geringeren Stücke dort vgl. die Abbildungen bei Durm, Baukunst der Römer, Fig. 415.

essa si vedono arabeschi, i fra i quali scherzano una lucertola e una rana, le quali secondo Plinio formavano la divisa dei fabbricatori del tempio. Quest'ornamento si vedeva tra i molti pezzi di marmo nella cantina della persona già mentovata nelle tavole anteriori (i. e. *Signor Battilana Franc.*) ». Darauf folgt

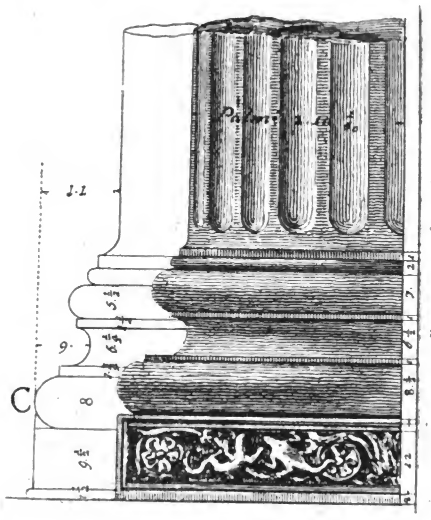


Fig. 3.

eine Ablehnung des Kapitells in S. Lorenzo als zu diesem Tempel gehörig und die richtige Feststellung, dass der Ausdruck « *spirae* » sich nur auf Basen der Säulen beziehen könne. Dann heisst es: « *Questa base doveva appartenere all'altro tempio di Giove. La modinatura poi* A *è quella che apparteneva alla colonna del tempio di Giunone* ». Und rechts von der Aufsicht des Kapitells heisst es: « *Modinatura dello stipite della porta del tempio segnata nella*

pianta lettera E ». Altmann hält das Stück mit dem Rankenfries für « sehr apokryph », für ein missverstandenes Architravstück und somit als willkürlich von dem Zeichner erst mit der jonischen Basis zusammengebracht. Ich kann mich dieser Meinung nicht anschliessen, da das gleichmässige und besonders das seitliche Herumführen des Randprofiles am linken Ende bei einem Architrav unmöglich wäre, für eine Soffitte aber der Rand entschieden zu knapp und schmal. Wahrscheinlicher scheint es mir, dass es wirklich eine Basisplinthe war, die hier gezeichnet ist. Mit dem « Frosch » hat es allerdings seine Bedenken. Denn das Gebilde rechts neben der Eidechse, das man anscheinend dafür ausgab, sieht zwar ungefähr wie eine Kaulquappe aus, aber nicht wie ein richtiger Frosch. Entweder war hier die Plinthe bis zur Undeutlichkeit verletzt, oder es ist ein aus der Blattrose sich entwickelndes Blütenmotiv [1], vielleicht eben ein beschädigtes, stark bestossenes als Frosch missverstanden worden. Der wirkliche Frosch wird vermutlich erst auf der verlorenen rechten Hälfte der Plinthe dargestellt gewesen sein, der Eidechse der linken Hälfte entsprechend. Eine Basis mit solcher Plinthe wäre an dem fraglichen Tempel durchaus möglich. Im Rankenwerk spielende, ähnliche Tiere gibt es natürlich in der dekorativen Plastik in Menge; vgl. die Pilaster in der Krypta von S. Peter in Rom, Dionysius *Cryptae Vaticanae* T. I n. III; *Wiener Vorlegeblätter* IV, 10); auch das Romulusrelief aus Ostia bei E. Strong *Roman Sculpture* p. 242. Auf ein noch unpubliziertes Beispiel derart, ein Pilasterkapitell mit dem Bilde eines Krokodils (?) von der Via Latina macht Chr. Hülsen aufmerksam. Es befindet sich in einem Codex der Sammlung Destailleur (j. in S. Petersburg).

Aber mehr noch. Sieht man einmal ganz ab von der Piranesischen Notiz und betrachtet die Pliniusstelle ganz unabhängig davon allein für sich, so kommt man zu dem Schluss: es muss notwendigerweise eine derartige oder eine ihr ähnliche Basis gemeint sein. Jede andere Form ist ausgeschlossen. Die beiden Tiere müssen doch

[1] Man ist versucht, an die inselgriechische und kleinasiatische Aristolochia zu denken. Vgl. die Beispiele aus Didymi, Pontremoli et Haussoullier p. 150, — in Rom die Blüte in der Mitte des Abakus korinthischer Kapitelle: am Tempel des Mars Ultor (D'Espouy pl. 56), am Pantheon (pl. 70-71), in der Halle der Porticus der Octavia selbst (pl. 66). Vgl. auch die reichen Akanthusranken vom Trajansforum.

in jedem Falle an den Säulenbasen vorhanden gewesen sein, gleichviel was man von den damit in Verbindung gebrachten Architekten halten mag. Aber wo sassen sie dann? An allen anderen Formen ausser der Plinthe, an Lysis, Torus und Trochilos sind sie innerhalb der hellenistischen Formengebung, wenn auch nicht ganz unmöglich, so doch höchst unwahrscheinlich (1). Nirgends dagegen ist so gut Platz für sie, wie im Reliefwerk einer Plinthe mit geraden Flächen. So darf man von vornherein annehmen: nur da überhaupt kann es gewesen sein. Die Plinthe aber unter einer jonischen Basis ist ein gerade für die östlich-hellenistische Architektur charakteristisches Bauglied und einfach Norm bei Vitruv (2). Dass die Seiten solcher Plinthen aber auch mit Reliefs verziert werden konnten, lehren die Basen vom Didymaion. Da sind nur die Plinthen in besonders reicher Weise zu Zwölfecken ausgestaltet (3). Diese ungewöhnliche, opulenteste Form setzt aber die einfachere viereckige voraus als Ausgangspunkt zu ihrer Steigerung. Solche mit Relieffeldern verzierte einfache viereckige Plinthen nun müssen die Basen des Sauros und Batrachos gewesen sein (4), genau von der Art der Plinthen unter den Säulen eines anderen besonders prunkvollen Baues, des Concordiatempels in Rom (D'Espouy pl. 86), nur in der Füllung der Felder reicher als diese.

Dass Künstler Tiernamen haben (5), und dass gerade sie es am wenigsten sich nehmen lassen, spielender Weise die Bilder dieser Tiere wie Symbole als ihre Signaturen zu gebrauchen, ist nicht nur zu allen neueren Zeiten (6) immer wieder, sondern auch in

(1) An eine so abnorme späte Bildung wie z. B. bei Puchstein, die jonische Säule S. 35, Abb. 42, ist hier ernstlich nicht zu denken.

(2) Vgl. Pontremoli-Haussoullier, *Didymes*, p. 139.

(3) Pontremoli-Haussoullier p. 149 ff. Auch wenn die Ausführung dieser Frontsäulen erst ins erste Jahrhundert n. Chr. fällt, hielt sie sich doch an ältere Modelle, wie dies auch sonst bei dem Bau der Fall ist.

(4) Dass auch die Kapitelle, wenn sie jonisch waren, in entsprechender Weise durch Akanthusfüllung besonders ausgezeichnet waren, ist durchaus möglich. Vgl. das schon oben erwähnte Kapitell von Samothrake. Die Arbeit der Steinmetzen in S. Lorenzo würde dann gar keine so willkürliche Erfindung sein.

(5) Vgl. vor allem den archaischen Maler Saurias (Brunn, Griech. Künstler II, 5). Unter den Neueren: Böcklin, Hase, Koekkoek, Leopardo, Leu, Uccello, Wolf.

(6) Vgl. z. B. Walter Crane's Kranich. Meinem Collegen, Professor C. Sutter, verdanke ich noch folgende Analogien: der niederländische Kupferstecher

der Antike öfters vorgekommen. Man denke an die Namen Chelis, Leon, Leontiskos. Perdix, Phoenix, Mys, Skymmos, Skylax, Tettix, Tauros, Tauriskos, oder an den anmutigen Scherz des Stempelschneiders Phrygillos, dessen versteckte Signatur auf den Münzen von Terina in dem munteren Finken zu identifizieren erst vor kurzem gelungen ist. Vgl. K. Regling im 66. Berliner Winkelmannsprogramm.

Ich komme also entgegen der bisherigen Auffassung zu dem Schluss, dass bei Plinius alles Wesentliche seine Richtigkeit haben wird. Die beiden Künstler Sauros und Batrachos werden wirklich existiert haben und nicht erst Ausgeburten einer Anekdotenphantasie sein. Die bestimmte Aussage des Plinius, sie seien Lakonier gewesen, will doch auch motiviert sein, wird aber gänzlich bei Seite geschoben und bleibt völlig unerklärt bei der üblichen Erklärung der Dinge. Auch hat man, meine ich, kein Recht, die Nachricht des Plinius in unvereinbaren Gegensatz zu bringen mit der anderen Ueberlieferung, dass Hermodoros von Cypern der Architekt des Tempels gewesen sei. Bei einem so grossen Bauunternehmen sind unter dem leitenden Architekten immer auch eine ganze Gruppe vorzüglicher Kräfte beschäftigt, die ihm helfend und seine Intentionen ausführend zur Seite stehen. Zu solchen, weniger vielleicht Unterarchitekten, als im Dekorativen gewandten Bildhauern (1) werden in diesem Falle Sauras und Batrachos gehört haben.

---

der als « Meister mit dem Krebs » bekannt ist. Man weiss seinen Namen zwar nicht sicher, glaubt ihn aber mit einem Franz Krabbe identifizieren zu können. Der Name des berühmten italienischen Stechers « J. B. mit dem Vogel » ist unbekannt. In diesem Fall scheint, wie bei Leonhard Schäufelin, das Buchstabenmonogramm mit einem redenden Monogramm verbunden zu sein. Bei Frimmel, Gemäldekunde (Leipzig 1904) sind S. 180 erwähnt: 1) das Reh als Zeichen für Caprioli (vgl. *Gaz. des Beaux Arts* 1896, I, 120; 2) eine Muschel « *farinato* » für Paolo Farinato (ein guter lokaler Meister von Venedig im XV. Jhdt); 3) ein Hecht « *luzzo* » für Pietro Luzzi da Feltre, auf einem Bild der Sammlung Figdor in Wien. Etwas anders liegt der Fall bei dem niederländischen Maler Herri de Bles oder Hendrik Bles (XV. Jhdt.), der auf seinen Bildern überall als sein Zeichen ein Käuzchen anbrachte und darnach von den Italienern « Civetta » genannt wurde. Weit häufiger bekanntlich als Tiere werden unbelebte Gegenstände zu « redenden » Monogrammen verwendet z. B. Schäufelin (Schaufel), Bril (Brille), Sta. Croce (Kreuz) u. s. w.

(1) Sie stehen, wie auch Brunn in diesem Sinne schon hervorgehoben hat, bei Plinius unter den Marmorbildhauern.



Nur Eines halte ich, wenn auch nicht unbedingt so doch wahrscheinlich für erfunden: das Motiv, das Plinius für die symbolische Art ihres Signierens angibt. Das kann aus den Tierfiguren erst erschlossen worden, kann aber auch gut wirklich so vorhanden gewesen sein. Denn dass inschriftlich nur der Hauptarchitekt genannt sein wollte oder sollte, wäre durchaus nichts Ungewöhnliches.

Der ganze Tempelbau, um den es sich hier dreht, war ein Novum in Rom und ein Wunder speziell griechischer Kunst, ein Triumph hellenischen Sinnes — anlässlich der Unterwerfung des hellenischen Makedoniens durch den Römer Q. Caecilius Metellus. *Graecia victa victorem vicit.* Als einen Triumph und Dank für diesen seinen Sieg hat dieser Feldherr im Jahre 147 v. Chr. den Bau aufführen lassen, wie es scheint, ganz durch griechische Künstler. Ihr Ehrgeiz scheint es gewesen zu sein, einen rein hellenistischen Bau zu erstellen: sie schufen mit diesem Bau die erste Tempelanlage in Rom ganz aus Marmor und die erste mit einer ringsum von Säulenhallen eingefassten, weiten Agora. Von der besonderen Opulenz, die dem Bau zugewandt war, schimmert auch bei Plinius noch etwas durch (*opibus praepotentes fuisse*), und wie in edlem Material und grosszügiger Gesamtanlage, so scheint sich das Unternehmen auch durch ungewöhnlich reichen Dekor ausgezeichnet zu haben. Davon hat sich eine fast verwischte Spur erhalten bei Plinius in der Geschichte von Sauras und Batrachos.

Das Andenken dieser Künstler sollte von den bisher gegen sie üblichen Zweifeln hinfort frei bleiben. Ihre Namen haben nach allem, was wir über ihre Zeit wissen und über ihr Werk vermuten dürfen, Anspruch darauf mit Ehren in der griechischen Künstlergeschichte genannt zu werden, so gut wie irgend welche andere.

P. S. Während des Druckes wird mir durch Chr. Hülsens freundliche Vermittelung soeben noch ein Aufsatz von G. Giovannoni in der Zeitschrift *l'Arte* (Anno XI, fasc. IV) bekannt, der sich nicht nur mit den hier vorgetragenen Anschauungen vollständig deckt, sondern in einem Hauptpunkt noch eine sehr wesentliche Ergänzung und Bestätigung bringt. Giovannoni charakterisiert das Unantike und echt Mittelalterliche des Kapitells von S. Lorenzo und weist zum ersten Mal und überzeugend nach, dass das Frosch-Eidechsenkapitell nicht nur untrennbar ist von den andern 22 jonischen Kapitellen im Innern der Kirche, sondern auch von den sechsen der Vorhalle. Diese sind in Stil und Mo-

tiven durchaus gleichartig mit unserem Kapitell (vgl. besonders seine Abb. 8). Die ganze Vorhalle lässt sich aber mit Sicherheit als ein Werk zweier bekannter römischer Marmorari des 13. Jhdts. erweisen, naemlich des Pietro Vassalletto und seines Sohnes. Sie waren die Steinmetzen, welche dem grossen Umbau der Basilika unter Papst Honorius III im Jahre 1225 seinen eigenartigen Schmuck verliehen haben. (Von ihnen und andren Gliedern ihrer Familie rühren auch her der Osterkandelaber in S. Paolo, der Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano, die Schranken des Presbyteriums in S. Saba, das kleine Tabernakel in S. Francesco zu Viterbo und Kanzel und Kandelaber der Kathedrale in Anagni). Ihre Phantasie erging sich gern in allerlei spielendem Beiwerke. Scherzende Affen und Löwen sitzen im Ornament des Gebälks der Vorhalle von S. Lorenzo, dieselbe Eidechse und derselbe Frosch wie am strittigen Kapitell auch am Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano (vgl. Giovannoni S. 15). Vielleicht ist es also nur ein reiner Zufall, wenn hier ganz unabhängig von sich aus etwas entstanden ist, was lange Zeit mit jener Pliniusstelle in unlösbarem causalem Zusammenhang zu stehen schien.

Gleichartig könnte nun aber auch der Fall in der Antike gelegen haben. Waren die beiden Thiere an den Seitenplinthen jenes römischen Tempels nicht vielleicht auch rein dekorative Spielerei ohne jeden besondern Nebensinn? Ich glaube nicht. Erst wenn sich nachweisen liesse, dass Frosch und Eidechse eine ganz typische Zutat im ornamentalen Vorrat jener Zeit sind, oder, dass an den Plinthen ausser jenen beiden Thieren auch noch alle möglichen anderen dargestellt waren ([1]), wäre eine solche Annahme zulässig. Dass das so war, ist aber wenig wahrscheinlich. Die Geschichte bei Plinius sieht nicht darnach aus. Im Gegenteil, sie lässt vermuthen dass Frosch und Eidechse im Dekor so auffällig hervortraten vielleicht durch Anbringung an sämtlichen Säulenbasen, dass dieser Umstand eine Erklärung verlangte. Das hätten sie aber kaum gekonnt, wenn sie nur als ein Glied unter mehreren anderen ähnlichen gleichwertigen Gruppen zu sehen gewesen wären.

Freiburg i. Br. Oktober 1908. H. Thiersch.

([1]) Also ein reicher Wechsel im Dekor der einzelnen Säulen ähnlich wie an den Frontsäulen des Didymaions.

DIE KERAMIK DES VORGRIECHISCHEN APULIENS
(Schluss)

S. Mitteilungen XII, 1904, 188.

Kap. IV. Daunia (Fortsetzung). Kap. V. Tarent.

I.

§ 6. Kratere; jenseits des Aufidus.

Ungeachtet der erheblichen Einschränkungen [1], welche diese Publikation mit Rücksicht auf den disponiblen Raum der Zeitschrift hat erfahren müssen, wird man sich doch überzeugen, dass auch nördlich vom Aufidus das archäologische Material nicht so spärlich ist, wie gewöhnlich auf Grund früherer Verhältnisse angenommen wird [2]. Ich kann nach Abschluss meiner Tätigkeit an Ort und Stelle nochmals auf das Daunia 216 f. Gesagte verweisen.

Gleichwie Canosa und Ruvo ihre besonderen Merkmale der Form und Dekoration aufweisen, so treten auch jenseits des Flusses ganz bestimmte Eigentümlichkeiten hervor, noch wahrnehmbarer bei dem kleineren Geschirr (§ 8 B), wo oft schon Ton und Malfarbe entscheiden. Hin und wieder glaubt man den Einfluss von Ruvo und Canosa zu bemerken, von denen auch Originalware dort zum Vorschein kommt. In Ascoli-Satriano, selbst in Melfi, finden sich neben der einheimischen Ware echte Canosiner Schalen, dort ausgegraben. Der erstgenannte Ort, den ich erst 1898 durch Ueberführung der dortigen Funde nach Bari in die Archäologie

[1] Gänzlich vermissen wird man u. A. die Kapitel, auf welche R. M. XIX 315 verwiesen wurde; ebenso auch viele Abbildungen, die ich mir für eine andere Gelegenheit vorbehalte.

[2] Vgl. Paribeni, *Bull. Pal.* 1905, 221. Ueber Herdonia s. jetzt Quagliati, *Not. d. sc.* 1907, 30. Die Bezeichnung. nördlich vom Flusse (so auch R. M. XIX 309 bei Anm. 1, wo verdruckt südlich steht), ist natürlich nicht, buchstäblich zu nehmen, da dessen Lauf von SW nach NO geht.

eingeführt habe, erweist sich als besonders wichtig und bis zu einem gewissen Grade selbständig. Das weite Terrain von Arpi, wovon hier zum ersten Male (wie auch von Melfi) archaische Vasen mitgeteilt werden, ist noch unerforscht. Von Lucera kannte man früher ausser Prähistorischem nur griechisch-römische Keramik (*Gaz. Arch.* 1883, 15).

Hier die Auswahl der Kratere.

1. Beil. I 1 Bari Mus. Prov. 3987; Frgmt. aus Ascoli-Satriano.
2. ebd. 3986. Ascoli-Satriano.
3. ebd. 3919. Lucera.
4. Beil. I 6, 7, ebd. 3927. Ordona (Herdonia).
5. Berlin, Antiquarium 251.
6. s. oben § 5, Beil. III 1. Bari, M. P. 3516. Melfi.
7. ob. Beil. III 2; ebd. 3517. Melfi.
8. ob. Beil. III 4. Neapel, Mus. Naz., Inv. 13536 oa.
9. ob. Beil. III 3. Neap. dieselbe Nr.
10. Abb. 2. Bari M. P. 3793. Frgmt. San Severo.
11. Abb. 1. Vasto d'Aimone.

1. (Beil. I, 1). In der Form nichts Neues gegenüber Ruvo, nur dass der Schwerpunkt höher liegt. Die Malerei, in zwei Farben, folgt den dortigen Normen nur in der allgemeinen Disposition, mit starken Kreissystemen an der freien Unterhälfte, oben einer schmalen Zone zwischen Streifen; die letztere zeigt an den Frontseiten eine Reihe auf der Spitze stehender Quadrate mit Strichfüllung, zur Seite farbig ausgefüllte Quadrate, dazwischen ein Klepsydra-Motiv mit eingeschriebenen kleineren Dreiecken ohne besondere Basen (vgl. Peuk. 27 fig. 3). Die Rückseite hat einiges Besondere, namentlich ein langes Farben-Rechteck diagonal gespalten. Die dicken kurzen Bögen an der Mündung sind eine hässliche Eigentümlichkeit der Kratere dieser nördlichsten Gegend. Dagegen wirkt es angenehm, dass dort die Zonen und Gurte beim Henkel angelangt, nicht gradlinig abschliessen (schwach concav schon Ruvo, § 4 S. 299 fig. 15), sondern in grossen, die Henkel umziehenden Bögen. — Gleichwie bei den nicht minder gut und sicher gemalten Gefässen § 4 Nr. 8 und 13 (s. hier Beil. I, 2) hat eine Korrektur der Zeichnung stattgefunden; an der Unterhälfte ist der Rest eines

anderen Projektes stehen geblieben, eine Häufung von gestrichelten Rauten (vgl. Beil. II 2, 5, 6 an den Henkeln), und darunter einige feine, aber schief gezogene Horizontalen.

2. Dekoration bescheidener, wegen der höheren Stelle der Henkel mehr dorthin verlegt. Spärliche dünne Streifen begleiten den Mittelgurt und bilden die Ornamentzone, welche in drei durch Strichgruppen getrennte Längsfelder zerfällt; darinnen steht, nur die horizontalen Grenzen berührend, je ein Rhombus, in vier oder mehr z. T. punktierte Felder geteilt. Unten Kreise, an den Henkeln Band mit Zahngruppen, an der Mündung flache Bögen. Bräunlich schwarze Malfarbe.

3. Grauer Thon, unregelmässige Wandung. Mündung: grosse einfache Bögen, nicht sehr gleichmässig geraten. Die übrige Dekoration, in schwärzlicher Farbe, beschränkt sich auf eine schmale unterstrichene Zone nahe dem Halse; diese ist durch drei mal drei Striche in vier Längsfelder geteilt, worin mit Mühe das bekrönte Hügelmuster (§ 4, 11. 13), Platz gefunden. Im allgemeinen erinnert das einfache Schema dieser Schulterdekoration (ebenso Melfi) an gewisse Kratere von Thera (II p. 147, fig. 357).

4. (Beil. I, 6, 7). Zu der gleichen Schicht in Ordona gehören grobe unbemalte Kratere (Bari M. P. 3928), der Form nach ähnlich den NN. 2. 3. In der Form mit den geschweiften Sattelhenkeln erinnert der gegenwärtige 4 an einen der Ruveser. In der reichen Bemalung, die einen selbständigen Eindruck macht, fällt auf, dass Ober- und Unterhälfte durch zwei Gurte und eine Mittelzone geschieden sind, sowie der doppelte Ornamentstreif am Oberteil. Das gleiche Streben nach Bereicherung macht sich unten geltend: nicht nur, dass die Vertikalen zur Einrahmung neuer Ornamentstreifen mit Unterabteilungen dienen — das findet sich auch in Ruvo und Canosa —: auch zwischen diese und die Felder mit Kreisen sind noch andere kräftige Vertikalen mit entsprechenden Begleitlinien eingespannt. Auch die Kreise genügten nicht mehr; sie sind von einem tangentialen Polygon umgeben, von dessen Ecken strahlenförmig Linien nach den Grenzen des Feldes hinstreben; ein sehr ansprechendes Muster, welches häufig an den Mündungen der Näpfe, § 8, angedeutet, ausserhalb dieser Region nur vereinzelt und ganz ungeschickt verwertet wird (R. M. XIX 204 Abb. 4). Neu sind in dieser Gegend die kleinen Punkt-Kreise

in der Mittelzone, die B-förmigen Figuren und gewisse schräg halbierte Klötze, die an No. 1 erinnern. Das Mäander-Element fällt aus dem Stil heraus und ist von gleichzeitigen griechischen Vasen in nicht ganz gelungener Weise entlehnt. Zu den B vergl. die angesetzten Halbkreise an einem Napf derselben Ortschaft, Beil. II, 5. Malfarbe ist das in der Landschaft beliebte Schwarz. Zu deren Eigentümlichkeiten gehört noch das Band mit Zahngruppen, hier die Mündung umziehend, sowie das Aufhören des Vertikal-Systems unten kurz vor der Basis.

5. Ein krasses Beispiel verständnisloser Nachahmung bei auffallend guter Töpferarbeit; gelblicher, fast orangenfarbig gewordener Ueberzug. Die Oberhälfte bekundet durchaus Ruveser Vorbilder (R. M. XIX Taf. VII, 5), auch das Hügelmuster zwischen den Henkeln, das hier aber mit der Spitze an eine schwere Masse von Vertikalstreifen anstösst, die vielmehr an die Unterseite gehören. Dort unten fällt u. A. ein fischartiges Motiv auf, das meiner Ansicht nach eher ein apotropäisches Auge darstellen soll, nach Maassgabe kyprischer Vasen graekophönikischer Epoche (Murray Excav. Cypr., p. 108 fig. 156), jedenfalls eine ungewöhnliche Erscheinung im Apulischen.

6. 7. (vgl. 8. 9). Von Vasenfunden in Melfi am Vulture die an « Kyprisches » erinnern sollten, wie man so vielen jetzt als Nordapulisch fixierten Thongefässen nachsagt, hatte man vor Jahren gehört, aber ohne dass über ihren weiteren Verbleib etwas verlautet wäre (Lenormant, *Gaz. arch.* 1883, 27; *Not. d. sc.* 1882. 381). Ich führe hier zum ersten Mal dortige Vasen vor, die ich 1898 mit anderen an Ort und Stelle für Bari erwarb. Man befindet sich in jener Stadt bereits in einem Grenzgebiete, wo neben dem apulischen Stil auch ganz heterogene Erscheinungen auftreten.

Die beiden Kratere (R. M. XIX 312, Beil. III, 1. 2), sind ziemlich schwer, doch gut geglättet; die schwärzliche Bemalung von 6 entspricht der von Lucera bis auf das Dreieckmuster, welches plump und in einer älteren Version dargestellt ist. An der Mündung grosse Bögen, starke, von feineren begleitet. An den Henkeln grobes, entstelltes Zahnmuster.

7, von gröberer Ausführung in schmutzig grauem Thon, ist von oben bis unten bemalt in dunklem Violett und einer zweiten

Farbe, welche teils abgegangen ist, teils sich zersetzt und nur einen Schein hinterlassen hat; nach einigen Spuren mag es ein lebhaftes Violett, gemischt mit etwas schlechtem Rot gewesen sein. Ueberladung mit Streifen; einer öffnet sich unvermittelt, um stellenweis kleine Vierecke aufzunehmen; Verkümmerung des Unterteils; in der dortigen Zone werden die Kreise in seltsamer Weise aussen durch Striche an der Peripherie festgehalten, wo sich auch anderweitige, hakenartige Ansätze befinden, paarweise mit Mittelstrich, doch nicht in der sonstigen Manier, die wir namentlich § 13 kennen lernen, die Hakenform vielmehr wie in Sicilien, I. Periode: *Bull. Pal. it.* XIX tav. V, 57.

8. 9. Sehr bald nach meinem Besuch in Melfi tauchten dort noch andere archaische Vasen auf, welche, wie man erfuhr, in die dortige Präfektur, und dann ins Neapeler Museum gelangten. Es müssen die N. 8 und 9 sein, welche mir in Neapel durch ihre grosse Aehnlichkeit mit den Melfitanern auffielen, und die dort ohne Provenienzangabe unter dem Jahre 1898 und gemeinsamer Nr. eingetragen sind. R. M. XIX, Beil. III 3. 4.

Auf schmutzig grauem Thon violett-schwarze Malerei mit etwas Rot dazwischen. Ziemlich gleichförmige, unsicher geführte Streifen, weder stark noch fein zu nennen, bedecken den grösseren Teil der Vase und lassen nur zuunterst (ähnlich wie in 6) eine Zone frei, die im Einzelnen an 2 und 3 erinnert; oben auch hier ein schmaler Streif nach Art eines stellenweis durchbrochenen oder gemusterten Bandes mit kurzen Reihen gestrichelter, auf der Spitze stehender Quadrate. An der Mündung kurze, starke Bögen um einige Mittellinien; Innenrand getüpfelt. Die Bögen und Streifen, welche die Henkel umgeben, sehen aus wie mit dem Zirkel gezogen. Eine höchst eigentümliche Bildung weisen die Henkel auf, nicht sowohl die wirklichen Griffe, welche ein unbestimmtes Gemisch von herzförmigem und Sattelhenkel darstellen, als die dazwischen befindlichen eckigen Vorsprünge, auf denen je ein seltsames Attribut aufruht. Das eine (jetzt, 1903, abgebrochen) hatte das Aussehen einer Rolle oder Büchse, das andere das eines erhobenen Fingers (mit Siegelring?) oder eines sonstigen Fascinum; der Finger würde weiter unten (§ 8) vermutlich eine Analogie finden. — Der zweite Krater erscheint in der Gestaltung weniger unsicher bis auf die der apulischen Grundform widerstrebende

Hohlkehle unter dem Rand, auf welcher hier aber sehr ungewöhnlicher Weise eine Art Halsband von Bögen gemalt ist, etwa in der Art des Mykenischen Stils, vgl. Myk. Vasen 24, 175, könnte man sagen, wenn nicht jede Vergleichung mit Mykenischem Stil im Allgemeinen abzuweisen wäre. Abgesehen von den in Feldern aufgepflanzten Blättern und Blumenkelchen (vgl. etwa Melos, *Exc. at Phylakopi* pl. XXIII, 5), waren für die Disposition der Malerei, wie auch für die allerdings wenig gelungene Gefässform offenbar die Canosiner Sphagia massgebend: daher die plastischen



Abb. 1. In Vasto d'Aimone.



Abb. 2. Aus San Severo.

in die Höhe gestreckten Hände, die sich hier vielleicht beim Brennen etwas nach innen gekrümmt haben; Zierraten, die eben nur unter dem Schutz eines breiten Randes gedeihen konnten.

10. Von diesen äussersten Grenzen Apuliens kehren wir noch einmal in die Gegend von Arpi zurück, doch nur um uns zu überzeugen, wie von diesen nördlichsten Städten aus die apulische Kunstindustrie auch über die Grenzen hinausgriff. Das Fragment 10 Abb. 2, von San Severo (vielleicht dem alten Ergitium) ist kein eigentlicher Krater, aber ein ungewöhnlich grosser Napf (Henkel ab), der auch in der Dekoration mehrfach an die Kratere erinnert: so durch die bei den Näpfen § 8 nie zu findenden Bogensysteme an der Mündung, auch durch die in der Mitte herabhängenden Muster, gespreizte Doppel-Lambda, vgl. R. M. XIX, S. 299 fig. 16. Im Uebrigen beschränkt sich die Bemalung (in schwärzlicher

Farbe) auf einige nach Abstand und Stärke wohl abgewogene Streifen mit vereinzelten kleinen Diagonal-Viereck-Systemen, auch einigen kleinen Kreuzen. An der Henkelseite erscheinen Lambda — als dachförmige Linien zwar, wie in der Peucetia (dort Taf. III, 14), doch die unteren frei geschweift endigend, eine Eigentümlichkeit der nördlichsten Gegend; unten an der Henkelwurzel einige kleine Striche angehängt. Nicht zu übersehen ist ein kleiner plastischer Zusatz an der Mündung, ein vom Henkelansatz her flach aufgelegtes Zünglein oder Zäpfchen, mit Querstrichen bemalt.

11. Aufs Engste verbindet sich hiermit eine der wenigen bemalten Thonvasen, Abb. 1, die man noch weiter nördlich, im Frentaner Land von Larinum bis Histonium antrifft, und die teils apulischen Einfluss bekunden, teils bereits in eine ganz andere Richtung einschlagen (vgl. Bari M. P. 3788). Es ist ein Henkelnapf ganz von Form und Grösse des vorigen (Henkel gleichfalls ab) mit der gleichen Bemalung der in meiner Skizze (Abb. 1) zu starr geratenen Mündung und der Henkelpartie, auch den Lambda-förmigen Anhängseln an der schmalen Zone des Bauches, die hier mit Sternen wie gewisse Peuketische Henkelnäpfe dieser Grösse bemalt ist, während darüber Zickzack-Linien erscheinen (in 2 Farben). Aber auch das plastische Zäpfchen an der Mündung findet sich hier wieder, übrigens mit dem Rest eines zweiten daneben.

Man wird zu dem Schlusse gedrängt, dass Töpfer, die in der mittleren und der nördlichsten Region Apuliens gearbeitet hatten, weiter nach Norden gingen und dort Arbeit fanden, wobei sie sich dann gewisse Freiheiten und Stilmischungen erlaubten, welche Zunftregel oder Gewohnheit an den Zentren dieser Industrie nicht gestattete. Wie wir es bei den verschiedentlichen Correcturen der Zeichnung beobachten, wird die Freiheit flott zugreifender, vielleicht wandernder Techniten nur durch den Zwang des regionalen Geschmackes im Zügel gehalten.

II. Das kleinere Geschirr.

§ 7. Tiefe Schüsselnäpfe.

Bevor wir die Masse kleineren Geschirrs vorführen, sei hier eine kleine Gruppe von Gefässen erwähnt, auf die ich schon Peucetia 50 f. hindeutete, insofern sich die wenigen Exemplare auf zwei Provinzen verteilen, allerdings mit entsprechenden Unterschieden in der Bemalung. Es sind bauchige, schüsselartige Näpfe mit Seitengriffen, wie sie etwas flacher schon in Tarent vorkommen, manchmal durch einen zugesetzten konischen Fuss noch weiter erhöht. Auffälliger Weise sind einige Mal (*d*, *e*) gerollte Griffe angebracht, wie sie die altböotische Keramik liebt; in Apulien etwas sehr Ungewöhnliches, womit sich höchstens im Prinzip die gefäl-



Abb. 3.

telten Henkel der Becher § 11 vergleichen liessen. Die Bemalung besteht wesentlich aus einer Zone mit Strichgruppen dieser oder jener Art, einmal weitläufig gestellten Rauten (*f*), dazu bei den Exemplaren der N Region, einigen kleinen Kreisen, unten, welche die Mittelprovinz bekanntlich, wenigstens die Gegend von Bari, nicht kennt. Ein schweres altertümliches Stück von dort, *b*, von Montrone bei Bari, hat noch zweifarbige Malerei und angehängte Dreiecke, die sonst nur in N vorkommen, auch dort nicht leicht mit der Quer-Schraffierung (wenigstens nicht bei Hängefiguren), welche direkt an die alten Tarentiner Muster erinnert.

Einen der überall in Apulien, jedoch spärlich vorkommenden birnenförmigen Töpfe (vgl. § 8) mit tiefsitzenden Seitengriffen stelle ich hierzu (*g*), da er sonst keine Stelle findet und in dem stark bräunlichen Thon, der schwarzen Malfarbe, sowie der punktierten

Doppelzahnreihe dieses in Ruvo erworbenen Stückes merkwürdig dem Canosiner Napf *a* ähnelt.

a) Bari M. P. 3442, H. 0,10. Canosa.

b) ebd. 3713, H. 0,125. D. 0,15. Montrone.

c) ebd. 3483, H. 0,11. D. 0,125 aus einer grossen Privatsammlung in Bari.

d) ebd. 3482, H. 0,08. D. 0,10. Ebendaher.

e) Abb. 3. Berlin Antiq. Vasen - S. 272. H. 0,072. D. 0.10.

f) Privatbesitz. Von gleichen Proportionen und Maassen wie die meisten Barletta.

g) Bari M. P. 3407. Ruvo; vgl. den Topf 3905 aus Canosa.

§ 8. Hochhenkelige Töpfe.

Eine der stets wiederkehrenden und charakteristischen Erscheinungen in den Gräbern der Daunia bilden die mit hohem Henkel versehenen Töpfe. Man könnte sie auch grosse Tassen nennen, wenn diese Bezeichnung nicht passender für eine kleinere, mehr den heutigen Tassen entsprechende Gattung aufgespart bliebe, die auch als Trinkgefäss näheren Anspruch darauf hat.

Die hohen Henkel pflegen an der Gefässlippe etwas schmaler zu beginnen und erst zuoberst die volle Breite zu erreichen, die dann der hintere, längere Schenkel beibehält. Sio bilden anfangs eine scharfe Kante zuoberst, die auch wohl leicht eingefurcht ist, nehmen aber bald phantastische Formen an. Auch die Körperform hat ihre Entwicklung, namentlich insofern sie sich am Hals enger zusammenzieht und dafür einen breiteren flachen Rand annimmt, ohne dass man versteht, wie die Gefässe dabei noch zum Trinken oder Schöpfen tauglich sein konnten.

Es ist aber offenbar mehr als ein einziger Typus, welcher diesen Gestaltungen zugrunde liegt. Deutlich unterscheidet man, dies das Seltenere, den schon aus der Nachbar-Region bekannten, birnförmigen Topf-Typus (R. M. XIX 198 Beil. I, 1, 4; vgl. hier § 7 *g* und Peuc. Taf. IV, 20), der in Suessola wiederkehrt, und einen niedrigeren, welcher die altitalische Profilierung mit schrägem, abgesetztem Halse noch erkennen lässt; oft erscheint die Kör-

perform sehr flachgedrückt, wie schon in Tarent bisweilen, doch mit entsprechender Verbreiterung des flachen Randes und Verengung des Halses; in Nord-Apulien scheint dies die jüngste Gestalt zu sein.

Ausserdem kommt aber wohl noch ein dritter Typus in Betracht, eine kugelige Tasse mit schwach umgebogenem Rand und einfachem kurzen Henkel, welche freilich mit Bemalung überhaupt nicht in Apulien vorkommt, und über die ich hier das Nötige mitteilen will. Diese (¹) etwa 10 cm. hohen Tassen, gewissen uralten Kochtöpfen, z. B. Troischen, dann auch archaisch - Theräischen (Thera II S. 231 d) ähnelnd, sind aus schwärzlich grauem oder rotbraun ziegelähnlichem Thon hergestellt, also monochrom, dabei oft schlecht gebrannt, während sie zugleich durch ihre Dünnwandigkeit und gute Scheiben - Arbeit die wahre Epoche verraten. Sie finden sich im V. und auch noch Anfang des IV. Jahrhunderts ganz besonders in den Gräbern von Ceglie bei Bari, ähnlich auch im N., z. B. in Herdonia (Ordona): Bari M. P. 4083 (anderes aus demselben Grabe § 9; vgl. a. *Not. d. sc.* 1907, 30); jedoch stets nur in einem Exemplare oder höchstens zu zweien in je einem Grabe, nicht massenhaft wie das übrige Geschirr. Zugleich weisen sie öfter Kohlen- und Feuerspuren auf. die jenem anderen Grabgerät fehlen. Man will beobachtet haben, dass diese einzelne Tasse sich über der Deckplatte des geschlossenen Grabes vorfand. Wohl glaublich, da auch anderwärts, in Ruveser Gräbern des V. Jahrhunderts, ein ähnlicher Gebrauch beobachtet wurde (vgl. Giov. Jatta, *Catalogo del Mus. Jatta*, I, p. 55); über den besseren Gräbern lagen dort stets Scherben eines feinen, wahrscheinlich kleinen Gefässes, welches wohl, so denke ich, beim Begräbnis nachgeworfen wurde; bei ärmeren Gräbern sind die Scherben ihrer Unscheinbarkeit halber wohl nicht in gleicher Weise beobachtet worden.

Man errät, was es mit diesen unscheinbaren Töpfen oder Tassen für eine Bewandnis hatte. Es ist eine Grabspende, welche im Aussehen dem alten Impasto nachgeahmt wird, in ähnlicher Observanz, wie sie die Lesbier im Auslande, in Aegypten noch im VII. und VI. beobachten, wenn sie ihre sacralen Spenden in sol-

(¹) Bari M. P. 62, 312, 330, 353, 354, 467, 630-636, 673-692, 823 ff.

chem oder ähnlichem Material herstellen [1]. Auch das schlecht gebrannte Bucchero, welches die Samier noch im VI. Jahrhundert fabrizierten (Boehlau Nekropolen 120), mag mit solchen Gepflogenheiten zusammenhängen.

Es begegnen in Bari und Umgegend aus demselben Material, ebenfalls oft vom Feuer geschwärzt, noch einige andere Gefässarten, jedoch viel spärlicher: kugelige Kessel mit beweglichen thönernen Seitenringen (Bari M. P. 662, 736, 737), niedrige Näpfe mit wirklichen oder fest anliegenden Henkeln (ebd. 637, 870, 871, 2448), die ersteren genaue Nachahmungen (daher auch solche von Blei vorkommen) des daneben vorhandenen Bronzegeräts (ebd. 360, 3058, Schrank IX). Doch sind hierin wohl nur Spielformen, Konsequenzen der vorbezeichneten Altertümelei zu erblicken, welche sich nicht mit jenem Gebrauch in eine Linie stellen lassen.

Wirkliches Kochgeschirr, wie es sich gelegentlich auch, aber viel gröber vorfindet, kann alles dies nicht sein; teils wegen der sehr delikaten Henkel und thönernen Ringe, teils wegen der sehr dünnen Wandung, die namentlich bei den stereotypen Grabtassen auffällt. Die einen wie die andern konnten höchstens bei einer einmaligen Gelegenheit, einem Totenopfer und Leichenmahle zur Verwendung kommen; die allermeisten sind unbenutzt [2].

Dass der hier hervorgehobene Sepulcral-Gebrauch erst so spät auftritt, findet seine Erklärung grossenteils gewiss in dem langen Vorherrschen der alten und echten monochromen Keramik, an welche diese Tassen erinnern sollen. Gerade das dem Toten beigegebene Trinkgefäss scheint länger als alles übrige Geschir in grobem Impasto beibehalten worden zu sein. Es mag wohl nicht Zufall sein, auch nicht blos an dem leichteren Zerbrechen grösserer Gefässe liegen, dass immer gerade nur Tassen und Becher von ganz prähistorischem Material in mittelapulischen Gräberschichten auftauchen, die nicht oder wenig über 600 hinaufgehen mögen. Es handelt sich bisher um wenige und uncontrollirbare Fälle; doch schon die Gestalt widerspricht der Technik manchmal

[1] Vgl. Cecil Smith's Beobachtung bei E. Gardner Naukratis II p. 47 und 51; dazu Loeschcke Arch. Anz. 1891 (VI) p. 18.

[2] Aehnliches mag wohl auch von gewissen ziegeligen, dünnen Deckel-Situlen gelten, bes. in Canosa: Bari M. P. 564, 800, 801 u. ö.

in auffälligster Weise (§ 11). Die ganze Sitte — die wir in Tarent im VIII. Jahrhundert wiederfinden (Kap. V) — erinnert an griechische Gebräuche ([1]), zunächst an die Kylix, welche nach dem bekannten Epigramm eines Tarentiner Dichters der Tote nicht gerne missen mag. ([2]).

Die Mehrzahl der apulischen Bevölkerung scheint sich über die Formen des alten, vielleicht auch nur künstlich wiederbelebten Herkommens hinweggesetzt und auch hier dem in Mode gekommenen bemalten Thongeschirr den Vorzug gegeben zu haben. Es waren dies in der Peuketia namentlich zweihenklige Tassen mit Fuss, Peuc. p. 38 ff, fig. 10, 15, oder auch geradezu die alten kugelförmigen, fig. 12, 13. In der Daunia sind es die niemals fehlenden hochhenkligen Gefässe. Ihre Ausstattung deutet darauf hin, dass sie dem praktischen Gebrauche immer mehr entfremdet wurden, in dem Maasse, wie anderes, handlicheres Trinkgeschirr in Aufnahme kam. In der Tat eignet sich der ganz flache, immer breiter werdende Rand ebenso wenig zum Schöpfen wie zum Giessen oder zum Trinken, während die enge Mündung zugleich die Benutzung eines Löffels nötig machen würde. Hieran würde auch der oft hinzutretende Mulden-Siebausguss nichts ändern, welcher in Canosa geradezu Mode wird, bei den verschiedensten Gefässarten sich eindrängt und daher grossenteils seine Bedeutung für das einzelne Gerät verliert.

Die Maasse im Folgenden berücksichtigen nur die Gefässhöhe ohne den Henkel.

A) Mit einfachem Henkel.

1) Taf VI, 9, Bari M. P. 3338; H. 0,09. Henkel gebrochen. Canosa. *Notizie d. scavi* 1898, p. 197.
2) ebd. 2391 L; H. 0,09 Henkel gebrochen. Canosa. *Notizie* 196, fig. 1.
3) Taf. VI 1, ebd. 3633; H. 0,06. Barletta.
4) Beil. II, 1, ebd. 2884; H. 0,11; wohl Canosa.
5) Taf. VI 2. Bari M. P. 1540; H. 0,14.
6) Lecce Mus. Pr. 110. « Canosa ».
7) Ruvo, Mus. Jatta 207; H. 0,12.

([1]) Vgl. Wolters Kuppelgrab von Menidi, Jahrb. d. Inst. 1899, p. 124, 128.
([2]) Vgl. A. J. Evans, *The horsemen of Tarantum*, p. 18 (Num. Chron.).

B) Jenseits des Aufidus.

8) San Severo, Privatbesitz. H. 0.10.
9) ebd. H. 0,13.
10) Abgeb. D'Hancarville I, 45.
11) Lucera, Privatbesitz. H. 0.10.
12) Beil. II, 6. Bari M. P. 4079. H. 0,14. Ordona.
13) Beil. II, 2, ebd. 4080; H. 0.10. Ordona.
14) Beil. II, 5, ebd. 2883; H. 0,122. Ordona.
15) Lucera, Privatbesitz.
16) Abb. 4. Foggia, Bibl. Municipale. H. 0.16. Arpi.

C) Mit gespaltenem Henkel und jüngere.

17) Louvre D 30, Pottier I pl. 29. Jedenfalls Canosa.
18) Neapel Mus. Naz., *Mon. d. Linc.* VI, p. 381. fig. 25.
19) Bari M. P. 3413. H. 0.13. *Notizie d. scavi* 1897, p. 435, fig. 3 Bitonto.
20) ebd. 1541, klein, H. 0.07.
21) Beil. II, 3, 4, ebd. 1544. H. 0.13.
22) Neap. M. N., *Mon. d. Linc.*, VI, 383, fig. 28.
23) Neapel, im Kunsthandel. Canosa.
24) Beil. III 2. Bari, Privatbesitz. Canosa.

Zu A und C gehören in Bari noch 1542, 1543, 1545; neuerdings Exemplare in Heidelberg u. andern Sammlungen.

A. — Aus der Masse dieser seit den letzten Jahren — wo die Nachfrage nach Apulischen sich gesteigert — verbreiteten Erzeugnisse heben sich sechs bis sieben Stücke heraus, unter sich sehr verschieden, aber offenbar der ältesten Stufe angehörig.

1. Dieses feine, noch durch einen gelblichen, glänzenden Ueberzug des rosa Thons besonders ausgezeichnete Stück stellt sich am nächsten zu den Ruveser Funden (R. M. XIX Taf. VII 4 p. 296) und muss von dort in alter oder neuer Zeit verschleppt worden sein, da in Canosa nichts ähnliches vorkommt. Fast glaubt man hier eines der Vorbilder in Händen zu haben, welche für die apulische Keramik massgebend waren, wie wir sie in Fragmenten

aus den Hügelgräbern *Bull. Pal.* 1904, p. 67 R (Gefässform unbestimmt) und von Montepolosa erkennen; Vorbilder denen trotz der Schwankungen der Technik im Allgemeinen Ruvo, am nächsten gekommen sein muss. Die einfache birnförmige Topfform von diesen Proportionen, mit schmaler, glatter Mündung, in Apulien so selten, ist in Suessola etwas Gewöhnliches, dort auch mit der gleichen Henkelform, in jener dem Nord-Apulischen so auffallend nah verwandten doch weniger urwüchsigen Vasengruppe, die ich an anderer Stelle vorzuführen gedenke (s. S. 167, Anm. 1). Von der Malerei, die wir an diesem Gefäss sehen (in stumpfem Violett mit etwas blassem Rot), hat Einzelnes Berührungspunkte in der Region: die Doppelreihe punktierter Wolfszähne in zwei Stücken des vorigen §, in einem Fragment von Montepelosa (R. M. XIX Beil. I 10 p. 198), das den Mündungsrand umziehende Strahlen-Polygon, auf der Abbildung nicht sichtbar, in den Vasen nördlich vom Aufidus; das charakteristische grosse Hängetrapez hat in jener Gegend nur in reduzierter Gestalt und ohne den darunter hindurchgeführten Querrahmen Eingang gefunden, etwa so wie in unserer No. 6, wo von der Aufschrift Canosa abzusehen. Die in dem langen (vom Trapez überschnittenen) Querrahmen sichtbare Doppelreihe verzahnt gestellter kleiner Vierecke ist dem apulischen Stil vertrauter als anderen Regionen (z. B. Kreta, Böotien), wo die Zapfen zu lang oder zu weit gestellt sind (*Amer. Journ.* 1897, 256. *Gaz. arch.* 1888, 180 pl. 26, 1). Vgl. § 10, 15, 16. § 14, 5. Man beachte noch das in N verbreitete Motiv (am Halse) aus eckigen ᑎ-Haken; auch die kleinen Kreise unten, wie in Ruvo. Der in Fragmenten erhaltene Henkel mit grossem Diagonal-Viereck vorn, in vier Felder geteilt, mit grossem Punkt in jedem, hatte die in dieser ganzen Vasenklasse herrschende Form wie Tafel VI, 1, 2. Die Standfläche ist am Rande von einem Streifen umzogen, und dieser Kreis durch je zwei dünne Linien kreuzweis geteilt.

Die ebenfalls recht feine, doch technisch verschiedene 6 lässt sich, isoliert wie sie steht, noch nicht mit Sicherheit einreihen; dass das Etiquett in dieser Gruppe der Lecceser Altertümer nichts besagen will, wurde mehrfach dargetan (R. M. XIX 191 f.); doch ist an dem apulischen Ursprung nicht zu zweifeln; ich vermute, dass das Stück nördlich vom Aufidus durch Jemanden angefertigt worden, der auch in der Peuketia gearbeitet hatte (vgl. § 6 am Ende).

3, Taf. VI. 1, sehr dünnwandig, von rötlichem Ton, mit schwärzlicher Farbe sehr zierlich bemalt, präziser als No. 1. Man bemerkt an den Seiten der Zonen ein aus verhakten eckigen S bestehendes mäanderartiges Gebilde und eine diesem Stil nicht minder eigene Art des Hakenkreuzes, klein mit vier schräg angesetzten Linien. Unterwärts ein von starken Vertikalen eingerahmtes Diagonal-Schachbrett und zur Seite kleine Kreise.

Das leiterförmige Motiv um den Hals begegnet öfter in diesem Gebiete.

4, von rötlichem Ton, bietet in zweifarbiger Malerei gradestehendes zweireihiges Schachbrett, längs des Halses die engsprossige Leiter mit der fliegenden Svastica zur Seite, dann eine Reihe punktierter Rauten mit einer grösseren viergeteilten daneben — in jedem der vier Fächer ein kleineres Viereck eingezeichnet —, unterwärts das Diagonal-Schachbrett zwischen verticalen Streifen die sich unterhalb des Henkels wiederholen, und — sehr ungewöhnlich — im freien Raum jederseits schwebende Rhomben.

5, begnügt sich in der Zeichnung mit flüchtigen Andeutungen: am Hals Zickzacklinien in Rahmen, daneben das Hakenkreuz, an der breitesten Stelle des Körpers eine Zone mit Rechtecken, Längsstreifen und dazwischen vertikalen Strichgruppen, Unterseite verscheuert. Einige der horizontalen Streifen sind nicht ganz herumgeführt. Am Henkel vorn grades Schach, abwechselnd rot ausgefüllt und punktiert.

Während 3-5 in die landläufige Manier einschlagen, wenn auch mit mancherlei Besonderheiten, steht 2 wieder ziemlich vereinzelt; es macht im Vergleich mit jenen und der Masse der übrigen den Eindruck einer von sorgfältiger Hand hergestellten Nachahmung nach einem etwas abweichenden Stil. Der rötliche Ton hat einen gelblichen Ueberzug, aber stumpf und von kälterem Farbenton als No. 1. Die Malerei in dunkel Violett und blassem Zinnoberrot bildet mit ihren starken, gedrängten Streifen und den nicht feinen, aber regelmässigen Details das Widerspiel zu der bisher beobachteten Manier. Am Hals tritt ohne feinere begrenzende Horizontallinien ein freies Band hervor, in dessen Längsfeldern seitlich das Hakenkreuz in primitiver Gestalt, in der Mitte drei doppelte aufrechte Quadrat-Systeme, mit Punkt darin, Platz gefunden. An der Schulter in einer schmalen

Zone bemerkt man gewisse um ein *N* oder *И* gruppierte Dreieck-Muster an mehreren Stellen angebracht, ganz so wie sie schon in den Gräbern der frühesten Eisenzeit von Latium (*Mon. d. L.* XV tav. IV 3, V. 2, vgl. IV 2, 7, auch *Mon. d. L.* XVI 386) vorkommen; dann auch ähnlich an den bemalten Tonvasen von Novilara, dort mit den einfachen *N* abwechselnd, welche unsere Vase unten in das Vertikalstreifen-System einzeichnet. Die Dekoration der Mündung mit den an der Wurzel rundlich verbundenen Strahlen wird dem zugrunde liegenden Stil nicht gerecht; vgl. No. 1 (¹).

7. Diesem absonderlichen Stück liegt bereits die enghalsige Form Taf. VI 3 zugrunde, die hier noch willkürlich durch Umkehrung der Verjüngung entstellt wird; gleichwie die horizontale Abkantung an dem Gefässbauch und die Verlängerung und Rückwärtsbiegung des Henkels von Willkür und Unverständnis zeugen. Auch die Bemalung, wenn sie sich auch ebenso wie die zwei Farben in dem Rahmen der üblichen Muster bewegt, kann nur unter solchem Gesichtspunkte richtig beurteilt werden: das Schachbrett am Henkel hat schiefe längliche Felder; die Schulter ist nach Art viel grösserer Vasen dekoriert; es fallen gerade stehende Rechtecke wie bei der nicht minder ungewöhnlichen No. 2 ins Auge, an den Schultern gänzlich oder grösstenteils punktierte (rhombische) Motive, wie auch sonst in Ruvo (vgl. § 4 No. 3, 4 p. 305).

B. Die Erzeugnisse der nördlichsten Landesteile erkennt man oft an dem blassen Ton, oder bei rötlichem Ton blassem Ueberzug mit stumpf schwarzer Bemalung in einer tintenähnlichen (auch von der Bareser verschiedenen) Farbe. Diese Sonderart scheint sich erst allmählich herausgebildet zu haben; anfänglich muss die zweifarbige Manier in Violett-Schwarz und Rot geherrscht haben, und auch in der Wahl und Behandlung des Materials die Verwandtschaft mit der Art von Ruvo und Canosa grösser gewesen sein. Das verraten neben besser gelungenen Stücken in solcher Technik (z. B. Berlin 264) besonders die einfacheren und öfter un-

(¹) Die Vase kam 1893 beim Bau der Eisenbahn Barletta-Spinazzola zutage. Angeblich wurden damals acht Gräber gefunden; doch wurden die Objekte bereits vermischt, ehe der Inspektor der Altertümer anlangte; dessen Verzeichnis bietet die sämtlichen Stücke in drei Gruppen, mit einigen geometrischen Vasen dabei.



beholfeneren Töpfe, daneben auch andere, zum Teil ältere Gefässe, die wir unter den sonstigen Typen antreffen werden; vgl. unten § 13 ff.

Die Henkelnäpfe *B* bevorzugen eine einfache, halslose Grundform mit wenig breiter Mündung, worauf, wenn dieselbe flach, Randtupfen oder kleine Zähne — auch in der Bemalung der Körper beliebt — oder aber das Strahlen-Polygon gezeichnet werden. Die schmalen Ornamentstreifen enthalten keine längeren Felder, sondern nur zahlreiche Teilstriche, verschieden in Art und Abstand, auch wohl gefärbte « Klötze » dazwischen; nur ein vereinzeltes, kleines Doppelquadrat, auf der Spitze stehend, pflegt hie und da, eng eingeschlossen, hervorzutreten; vgl. Abb. 2; wie dort von Λ Linien wird die untere Henkelwurzel von einem grossen Δ oder sphärischen Dreieck umschlossen. Als Anhängsel figurieren ʖ-förmige Motive oder breite, kühn geschweifte Trapeze (innen leierartig durch Striche verziert), die sich ringsum wiederholen. Der wie gewöhnlich oben zusammengepresste Henkel ist zuoberst öfter mit einem plastischen, herzförmigen Ornament und tiefer unten an den Rändern mit zwei Knöpfen oder Oesen versehen. Das grosse Diagonal-Viereck an seiner Vorderseite erfährt gewisse Erweiterungen und Komplikationen. Die einer römischen II oder III ähnlichen Figuren, die man einmal am Henkelrande bemerkt, entstanden nur durch falsche Stellung und Verkennung eines in den griechisch geometrischen Stilen gewöhnlichen Motivs ߦ welches schon einmal (R. M. XIX Beil. I 4) anklang und in Italien häufig falsch wiedergegeben wird; vgl. bes. Montelius *civ. prim.* B 275, 4.

Eine andere Sorte Näpfe 12-15 ist am ganzen Körper bemalt, vorwiegend mit starken Streifen, dazwischen auch wohl feinen, enggezahnten Bändern, an den untersten Teilen, die dort freiblieben, mit schweren Vertikal-Teilungen; die meiste Sorgfalt scheint dabei auf den Henkel verwendet zu werden, wo das grosse Diagonal-Viereck oder die gehäuften kleinen gestrichelten immer neue Formen annehmen und sich bisweilen zu einem förmlichen Netzwerk gestalten. Von dieser Art sind in Bari noch 4035, 4036.

Der ersten Gruppe von Gefässen muss auch die verschollene 10 angehören, wie gegenüber der Abbildung nicht näher begründet zu werden braucht. Man beachte den charakterischen schmalen

Henkelanfang an der Mündung, welcher auch da, wo unsere Gefässe gebrochen sind, seine Spur hinterlassen. Zu der Form des Henkel-Rhombus mit den kurzen Strichen, gleichwie Enden eines darunter liegenden Kreuzes, vgl. Megara Hyblaea M. d. Linc. I p. 811, 812, 2. — Zu den ⟩ und Λ förmigen Anhängseln vgl. Mayer Le staz. preist. di Molfetta, p. 144 fig. 107 n. 12 und 14; zu 14 cf. p. 156, 83.

Ein bemerkenswertes Exemplar, der zweiten Sorte näher stehend, ist 14. Es ist noch in den zwei archaischen Farben gemalt, auch durch die breitere Behandlung der Ornamentzone ausgezeichnet: wir erblicken dort eine Reihe auf der Spitze stehender, gestrichelter, kleiner Quadrate, sodann lange farbige Blöcke und seitlich angesetzte kleine Bögen, welche hier eine Art D bilden, wie sie auf einem Krater derselben Ortschaft ein B bildeten. (§ 6, 4).

Mit Leichtigkeit lassen sich in diese Kategorien die neueren Funde von Ordona einreihen: *Not. d. sc.* 1907 p. 31. Es handelt sich um die von mir (vgl. R. M. XIX, 188, 6) nachgewiesenen Gräber, über die Quagliati jetzt berichtet. Sie gehören nach Ausweis des Inhalts wohl eher dem V. als dem VI.-V. Jahrhundert an. Unter dem Thongeräth das sie ergaben, interessirt uns hier das a. O. S. 34 fig. 4 links abgebildete Gefäss mit hohem ungetheilten Henkel, unserer N°. 14 verwandt, doch mit schräger Randlippe, unten einem in N seltenen Bogenfries. Zu den einfachen nur gestreiften, mit kurzem rundem Henkel (S. 183 oben), die man bis Melfi hin antrifft, stellt sich S. 31 fig. 3 mittelstes Stück, whärend die Nachbarfiguren Beispiele der kleinen, randlosen Töpfchen darbieten, auf die oben hingedeutet wurde; vgl. a S. 212 ([1]).

Gern würde man hier ein schönes Stück des Marseiller Museums, Nr. 1420, anreihen, das ersichtlich einem Napf aus diesem Kreise frei nachgebildet ist; doch genügt ein Blick auf die Hen-

([1]) Zu der Oenochoe *Not.* a. O. fig. 4 rechts s. das Allgemeine § 15 S. 226; das grosse zweireihige Schachmuster erinnert an R. M. XIX Beil. II, 1 zu S. 284. Von den beiden Kannen fig. 6 scheint die grössere aus einem Italischen Typus entwickelt; nicht so die kleine daselbst, welche getreuer mit gradem Hals an moderne Milch-Maasskannen erinnernd, in gleichzeitigen Gräbern der Peuketia vorkommt.

kelpartie, schon in einer guten Photographie, um es aus dem eigentlichen Apulien in die stilverwandten Gruppen (wahrscheinlich, Suessola) zu verweisen.

16. (Abb. 4). Ausnahmsweise können wir hier ein altes Stück von Arpi mitteilen, wo bisher fast nur (vgl. R. M. XIX 213, 2), spät-Unteritalisches und Römisches zutage gekommen, meist in Privatbesitz befindlich. Das Wenigste von dem, das man in einem Schrank des Munizipiums zu Foggia vereinigt sieht, stammt von Ort und Stelle; zu diesem Wenigen gehört die Vase Abb. 4. Schmutzig grauer Ton, Bemalung violett, etwas bräunlich. Um die

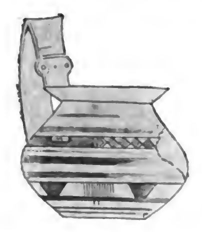


Abb. 4. Aus Arpi.

Lippe einfache Streifen. Die Bänder zunächst dem Halse sind nur zu vermuten und wegen der Versinterung nicht recht sichtbar. Etwa an der Schulter befindet sich ein Streifen, der vorn in eine gestrichelte Viereck-Reihe übergeht, an den Seiten sich nur ganz wenig öffnet, um oberwärts ein kurzes, etwa M-förmiges Zickzack aufzunehmen. Dann folgt ein dünner Streif und zwei stärkere, danach unweit des Bodens noch eine Zone, breiter als jene, worin zwei kompakte Muster abwechseln, eine starke Gruppe enger Striche und ein zapfenförmiges, koloriertes Muster, welches ursprünglich wohl nicht als Trapez gedacht war; es mag sich eher von gewissen grossen. in ähnlichen Proportionen auftretenden Zacken herleiten, wie sie bemalte Vasenfragmente von Montepelosa führen. Nicht ganz zu übersehen ist an dieser Ornamentzone die Art der Einfassung mit starken unterem und feinerem oberen Grenzstrich,

welche sich in der Gruppe der Vasen 8-13 ziemlich regelmässig beobachten lässt.

C. — Die andere, im Allgemeinen etwas jüngere Klasse von Canosa und Ruvo (No. 17 ff.), meistens aus Canosa, oft schon an gedrückterer Körperform und dem engen Hals kenntlich, zeichnet sich mehr durch Routine als durch eingehende Ornamentierung aus; von den groben Erzeugnissen einer anderen Fabrik daneben spreche ich hier nicht. Das schwindende Interesse an der überhandnehmenden Dekoration, die sich übrigens immer in den zwei Farben hält, verrät sich in Farbstreifen verschiedener Stärke, die nur an der bauchigsten Stelle ein längliches Feld vorn freilassen; soweit dort nicht das Ornamentale mit ein paar bündigen Pinselstrichen nach rechts und links und ein paar Schlangenlinien erledigt wird, sind gelegentlich Ketten gegitterter Vierecke, die oben und unten nicht anstossen, (ähnliche Motive an der Vorderseite der Henkel) zu bemerken, an den Flanken viele und gedrängte Vertikallinien. Man kann dabei nicht umhin, zugleich die Flottheit der Zeichnung und die überaus feinen Linien zu bewundern, welche unter so bewandten Umständen eigentlich kaum mit der Pinselspitze gemalt sein können und wohl eher mit einer Rohrfeder gezogen sind. Die verfügbaren Abbildungen geben von dieser Merkwürdigkeit keinen Begriff. Man sehe indess No. 5 (Taf. VI 2) mit den feinen Viereck-Systemen (etwas geneigt nach der Manier des Landes) und den Mäander-Motiven, dazu die Henkelzeichnung. Uebrigens kontrastiert damit seltsam das grob hingeworfene traditionelle Muster unten an der Standfläche, ein sphärisches, meist durchkreuztes Viereck, welches sich auch in anderen Vasenklassen wiederholt.

In letzterer Beziehung sticht das Gefäss, 21 Beil. II 3, 4, vorteilhaft ab; es scheint geradezu darauf berechnet, von der Bodenseite her betrachtet zu werden. An der Frontseite, gegenüber vom Henkel, ist ein grosses und breites Feld in Farbe voll ausgemalt, mit Aussparung eines kleinen Raumes in der Mitte, worin ein Rechteck, an den Enden verstärkt, mit einigen Längs-und Querlinien eingetragen ist. Fast alles übrige ringsum besteht aus vertikalen Strichen und Streifen; jedoch nicht ohne dass dabei ein bestimmtes System befolgt wäre, welches die Frontseite zum Ausgangspunkte nimmt. Es schliessen sich dort jederseits in genauer Abfolge zuerst Gruppen feiner Striche an (in zwei Abteilungen), durch einen

Streifen getrennt; dann, nach einem kleinen fast unmerklichen, aber doch durch stärkeren Strich markierten Abstand, jederseits breitere Streifen, die unten an den Boden anstossend, oberwärts keilförmig auseinander gehen, wobei der erübrigende dreieckige Raum farbig ausgefüllt wird. Diese beiden kräftigen Systeme, welche noch durch eine Gruppe dünner Striche getrennt sind, entsprechen nicht der Stellung des Seiten-Ausgusses und des Henkels, sondern sind, wie gesagt, lediglich nach vorn orientiert. — Originell ist an dieser Vase die Bemalung der Mulde. Dort erhebt sich zwischen zwei kantigen S das der Spitze bekrönte Dreieck-Motiv, welches wir schon kennen, aber wieder in ganz neuer Behandlung: das Innere wird auch hier durch horizontale Linien ausgefüllt (vgl. § 4 Taf. VII, 5), der Rand aber nur an einer Seite mit Stacheln besetzt, während die Gegenseite stumpfe, sich verbreiternde Ansätze, gleich Schrauben eines Saiteninstrumentes, aufweist. Was auch der Maler darunter verstanden haben mag, den formalen Anstoss gaben jedenfalls nur gewisse, schon oben berührte Muster (§ 3 S. 289 No. 5, 2), welche einen Rahmen mit angesetzten kleinen Dreiecken darboten, ein System, das Apulien meistens nur im streng horizontalen Sinne, also zu Anhänge-Motiven verwertet. Ausserdem geht durch das ganze Dreieck ein senkrechter Mittelstrich hindurch, oberwärts hinausragend, wie ihn, besonders als Axe des uralten Zeltmusters, die Tarentiner und die Peuketische Klasse aufweisen. (1). Den hinausragenden Teil sahen wir schon sonst als Zweig gestaltet, während die Protuberanzen des « Hügels » hier bereits eine Weiterbildung erfahren haben.

Dieser Menge feiner, wenn auch oft flott bemalter Produkte stehen, wie gesagt, andere gegenüber, welche ohne alle Streifen sich darauf beschränken, in mehreren Reihen ein paar kräftige, fast grob zu nennende Motive hinzusetzen, breite Dreiecke in abwechselnder Stellung (Beil. III 2. 3) und rechtwinklig gebrochene dünne Bänder. Aehnliche Varietäten machen sich bei anderen Gefässarten geltend.

Die Seitenmulde erhält unterwärts herumgeführte Streifen, gelegentlich mit seitlich eingefügten schnabelförmigen Motiven.

(1) Peuc. p. 78 fig. 20 b, Taf. II 5; vgl. Bari M. P. 3715.

Das Innere wird mit Streifen, Punkten und dergleichen ausgefüllt. An einem Stück der Gruppe B bemerkt man dort seltsame Linien mit seitlichen Ansätzen. An demselben fällt auch auf, wie die Streifenbemalung des Körpers sich der Muldenform anschmiegt und dieselbe in weitem Bogen umzieht.

An den vorstehenden Gefässen fallen mehrfach gewisse plastische Henkelverzierungen auf. Diese Aus-und Umgestaltung des hohen Henkels spielt eine nicht unbedeutende Rolle in der ganzen Keramik der Nord-Region; sie macht sich, unter verschiedenen Erscheinungsformen aller Orten irgendwie fühlbar, nicht nur an den Näpfen, sondern auch an den Schalen. In Campanien (Suessola) lassen sich diese bizarren Formen in noch weiteren Verschnörkelungen verfolgen.

Bereits in der Mittelprovinz wurden die zuoberst gefurchten Henkel bemerkt: Peuc. p. 37 fig. 9; 38, 19; 43, 16, indem die beiden Schenkel oben, wo sie zusammenstossen, eine sattelartige Einsenkung erfahren. In der Daunia, wo die hohen Henkel an der Spitze noch enger gepresst sind, gestaltet sich der Prozess mehr zu einer Gabelung. Schwache Ansätze zu dieser Teilung beobachtet man schon in der Bronzezeit verschiedener Gegenden der Italischen Halbinsel [1], stärkere Spaltungen an graden, flachen Henkeln bei den Siculern seit der zweiten Periode. In der hier in Rede stehenden Keramik der Daunia treten die Gabelhenkel ziemlich unvermittelt auf, ohne merkliche Uebergänge (vgl. 17). Sehr bald gesellen sich dazu heraus springende Oesen, wie wir sie soeben in der nördlichsten Gruppe antrafen, und zwar ausser den seitlichen noch eine solche oben in der Gabelung. Sie werden dann mit dem Henkelprofil verschmolzen und durch Löcher ersetzt, indem der Henkel statt nach oben sich unterwärts verbreitert und erst an der Wurzel plötzlich verengt, derart, dass die breiteste Stelle mit Loch und oft auch runder farbiger Einfassung an die Oesen erinnert. In Italien lassen sich diese Oesen nicht aus frühen Kulturstufen nachweisen, wohingegen sie bekanntlich eines der markantesten Merkmale sehr alter kyprischer Tonwaren ausmachen.

[1] Am allerfrühesten wohl in Ligurischen Höhlen, *Bull. Pal.* (19) 1893, tav. IX 3 und den Pfahlbauten: Montelius *Civ. prim.* B 4, 22. *Bull. d. Mus. Civico Paduano,* IV 1901 p. 102, tav. VII 1.

Perrot-Chipiez III fig. 474-489 p. 690 ff. Kyprische Askoi und Tiergefässe mit ihren vielen Oesen und unorganisch herausspringenden Röhren sehen wir in Ruvo seit 500 nachgebildet, Taf. VIII 5, kyprische Vogelaskoi mit Röhre und Henkel auf dem Rücken, in Canosa (Jahrb. d. Inst. 1907 S. 219). Aber auch das seitlich an vertikaler Längsleiste symmetrisch ansetzende Oesenpaar findet sich in Kypros vorgebildet; man sehe z. B. das Idol Ohnefalsch-Richter, Kypr. Taf. 146, 3 B = 173, 20-21 und die langen Henkel Perrot-Chipiez III p. 689-692.

Das Aufkommen der Seitenösen an diesen Henkeln glaubt man insofern beobachten zu können, als manche nicht bis zur Durchbohrung gelangen, sondern nur durch unklare, sogar spiralförmige Einritzung darauf hindeuten; möglich auch, dass dies nur eine verkümmerte Form ist. Leichter und technisch bequemer anzubringen als die durchbrochenen Vorsprünge waren einfache runde Scheibchen oder Knöpfe, die an der entsprechenden Stelle angeklebt wurden. Nur insofern sie dort die Oesen ersetzen, wird ihr seitliches Hervorspringen überhaupt verständlich und einigermassen gerechtfertigt. Ursprünglich hatten diese Tonknöpfe den Sinn von imitierten Nägelköpfen, und ihr eigentlicher Platz war am Gefässrande, d. h. an dem dortigen oberen Henkelansatze, wo wir sie denn auch regelmässig bei anderem Nord-Apulischen Klein-Geschirr angebracht sehen, an den Tassen, vielen Bechern, auch den wenigen Kannen, so dass also über das Verhältnis dieser verschiedenen Erscheinungen gar kein Zweifel aufkommen kann und die von anderer Seite gegebenen Darstellungen (1) hiernach unbedenklich berichtigt werden dürfen. Diese Tonscheibchen stellen bekantlich eine Reminiscenz an ältere Kulturstufen dar, nicht minder als die kleinen herzförmigen Aufsätze oben am Henkel, die wir hin und wieder antreffen, und welche wohl an gewisse halbmondförmige Henkelaufsätze von ehemals erinnern sollen (2).

(1) Patroni *Mon. d. L.* VI, 380 ff.; dazu Petersen R. M. XIV 182; die Rotellen (dort Fig. 1 No. 3, 2 und Lecce) haben damit nichts zu tun, auch nicht die Tiergesichter (dort a, b) der Canosiner Sphagia; vgl. R. M. XIX 276-284.

(2) Vgl. *Le staz. preist. di Molfetta*, p. 110, 7 wo in der Anmerk. *non indispensabile* zu lesen ist.

Es genügt auf die Gefässe von Narce und andere Erzeugnisse der ersten Italischen Eisenzeit zu verweisen, welche bronzene Nägelköpfe als Henkelzierrat an Ton- bez. Impasto-Gefässen verwenden; auch an den Impasto-Schalen des Tarentiner Fundes vom Borgo nuovo bemerkt man vorn Vertiefungen wie zur Aufnahme für solche Metallknöpfe, dort übrigens bereits an falscher Stelle, auf dem Zapfen über dem Henkel; beiläufig haben diese oder ähnliche Zapfenhenkel in einer der nordapulischen Klassen (§ 11) nachgewirkt.

Die weitere Ausgestaltung der Henkel, wobei die blosse Gabelung zu spitzen geschweiften Hörnern wird, und dazwischen neue Zierraten emporwachsen, vollzieht sich nicht an den Näpfen, sondern an den Schalen (§ 13), wie es scheint, jenseits des Flusses. Noch phantastischere Bildungen, immer im Anschluss an die vorliegende Grundform weist dann die Suessolaner Gruppe auf ([1]).

Eine nicht minder auffallende Besonderheit bilden die Seitenmulden mit entsprechender siebförmiger Durchlöcherung der Gefässwand. Solche seitlichen Mulden, wie hier bald anschliessend, bald am Ansatz eingekerbt, auftreten, kennt die Keramik von Sizilien ([2]), Kreta, Phrygien, durchweg in Schichten von weit höherem Alter; auch die neolithischen Gräber Tarents haben neuerdings ein Beispiel geliefert (Quagliati, *Bull. Pal.* 1906, p. 41). Die formenfreudige Keramik der apulischen Nordprovinz hat sie mit offenkundiger Vorliebe übernommen und verwendet sie besonders bei den verschiedenen Arten von Töpfen und Näpfen.

Gelegentlich hat die Gabelung zu überraschenden Variationen Anlass gegeben, denen eben nur die Bedeutung von Spielformen zukommt. wie sie die Laune des Töpfers erfand. Einige Male, Beil. III 2 und § 10, 19, sind statt der zwei Zinken drei beliebt worden; wobei ich nur darauf hinweisen kann, dass manche einheimische Terracotta-Figuren der Messapia (im Museum zu Lecce, ein reitender Krieger oder Heerführer, eine Frau) hohe quer stehende Mützen mit drei Zacken auf dem Kopf haben, die an die Mützen gewisser Horus-Figuren (*C. R. Acad. des Inscr.* 1905

([1]) Von einer Zusammenstellung dieser letzteren (Petersen Fig. 1 Neapel) mit den Canosiner Bildungen (a, b) ist also völlig abzusehen.

([2]) In Pantalica, *Bull. Pal.* XXIV, tav. XI 1; in Finocchito XXIII tav. VI 27.

p. 121), gewissermassen auch an die alten kretischen Tonglöckchen (aus Knossos, *Journ. hell. Stud.* XXIII 180 fig. 6, 9, vgl. 167 fig. 1, 2) erinnern. Ein anderes mal (23) erscheint zwischen den beiden Zacken etwas wie ein gebogener Finger — wie an Pompejanischen Metallgefässen, *Mus. Borb.* VII 13, 2 ([1]) —, der aber nach rückwärts hin noch eine Fortsetzung hat. Einen Finger glaubte man schon in dem apotropäischen Symbol oben § 6 Nr. 8, 9 zu erkennen. Vielleicht ist hier Aehnliches beabsichtigt (also gewissermassen ein *fascinum* mit zwei erhobenen Eckfingern?), nur ist von der Seite gesehen der Gegenstand mehr jenen beliebten Ansätzen vorgeschrittenen Eisenzeit ähnlich, die trotz ihrer verschwommenen Form sich aus kleinen ornamentalen Bronzeenten herleiten.

§ 9. Komplikationen.

Wenn man in Griechenland von einer gewissen Einfachheit, ja Armut der Gefässformen geometrischen Stils spricht, so wird von Apulien, namentlich dem nördlichen, Aehnliches nicht ausgesagt werden können. Die Daunia bevorzugt reiche, mannigfaltige und phantastische Formen; auch noch nach dem Ableben des rein linearen Dekorationsstiles sehen wir sie auf alt-kyprische und troische Formen zurückgreifen. Die hier zu betrachtenden Gefässe, meistens von der schon bekannten Topfform, machen gleichwohl einen ganz fremdartigen Eindruck, insofern sie, abgesehen von dem gelegentlichen Zusatze eines konischen Sockels, menschliche Hände, Arme und namentlich Beine oder Füsse erhalten haben. (Die Henkel erfahren in solchem Falle eine Kürzung, manchmal auch eine Verdoppelung, Nr. 1).

1. Beil. III 3. Ruvo, Mus. Jatta 208.
2. Louvre D 23, Pottier pl. 29.
3. Cambridge, Fitzwilliam Mus. 229, E. Gardener Cat. pl. 1. Canosa ([2]).

([1]) Sicher hängen mit Metallhenkeln einer bekannten Gattung (bei Schreiber, Alexandrinische Toreutik, passim) irgendwie die Schnabelhenkel der Suessulaner Klasse zusammen: Berlin 259, *Mon. d. L.* VI, 381 fig. 26, u. ö.

([2]) « Ginosa » ist ein leicht durchsichtiger Schreib - oder Lesefehler.



4. Taf. VIII 3. Marseille, Mus. 1419.
5. Beil. III 6. Bari M. P. 3439. Canosa.

Von anderer Gefässform, zum Vergleiche:

6. Askos-förmig; Lucera, Privatbesitz.
7. Beil. III 4 Schale; Bari M. P. 4078. Ordona.
8. Beil. III 5 Kandelaber; ebd. 2304. Canosa.

Von der Dekoration, welche wenig Neues bietet, können wir hier absehen. Dieselbe interessiert bei 5 nur insofern, als sie in Verbindung mit der Form und Technik des Napfes durchaus auf dieselbe Fabrik, deutet, wie das soeben § 8 erwähnte Gefäss mit dem fingerartigen Zusatz am Henkel. Danach mag die erhobene Hand, die wir an 5 erblicken, (an den Fingern Einiges gebrochen) das Autoschediasma eines Individuums sein und keinerlei allgemeinere Bedeutung beanspruchen; sie ist von der Grösse der Sphagia-Hände und passt schlecht genug für ein so kleines Gefäss.

1 ruht auf drei dicken, an der Standfläche etwas abgeplatteten Stümpfen, welche wie Elephantenfüsse aussehen; an 2 und 3 sind die Füsse etwas stärker accentuiert, auch die Zehen ein wenig angedeutet. Drei solcher Beine und Füsse hat auch ein Canosiner Tonkandelaber (8), dessen Bemalung, Querstreifen und primitiver Mäander, jetzt bis auf geringe Reste verdorben ist. Vier derartige Beine und Füsse, aber von etwas natürlicherem Aussehen, zeigt die Tonschale 7 mit eingebogenem Rand, sowie 6, ein Askos von einer im N häufigen Form, die aber hier mit Hörnerhenkel und Seitenmulde ausgestattet ist. Bereits wurde R. M. XIX 198 Beil. I 3 aus Bari ein Askos mit zwei plumpen Füssen dieser Art vorgeführt. In Süd-Russland wurden kürzlich flache Askoi genau mit zwei solchen Klumpfüssen gefunden; sie sollen grau monochrom sein und etwa aus dem VI. Jahrhundert v. Chr. stammen (Jahrb. 1903 Anz. 83); vgl. a. De Morgan *Recherches sur l'orig. de l'Egypte* I fig. 481. Näher stehen dem apulischen Kreise Funde der ungarischen Eisenzeit, Schalen mit vier Beinen ähnlicher Art (*Ertesitő* XIII, 1893, p. 26), zu denen sich überdies dort noch Vasentypen wie die von § 10 gesellen.

Was jenen sonderbaren Erscheinungen auf süditalischem Boden sofort zu entnehmen, ist die Einwirkung gewisser Bronzegeräte, welche in Mittel-Italien, sowohl im Original wie in Tonnachbildungen auftraten. Es würde genügen, die Schale und den Kandelaber ins Auge zu fassen. Zu jener stellt sich eine Tonschale von Bisenzio (*Not. d. sc.* 1886 tav. III 8, Martha *l'art étr.* 451), nur dass in unserem Falle die nach innen gewendete Mündung mehr an solche wie die von Albano (*Bull. Com. Rom.* 1900 tav. X 13, vgl. p. 155, 5) erinnert, die auf einfachen, kurzen Stümpfen ruht. Der Kandelaber gemahnt sogleich an jene auf eingeknickten Menschenbeinen ruhenden, dergleichen namentlich aus Vetulonia in älterer Fassung, aus anderen Orten Etruriens in jüngerer Form bekannt. Zum Ueberfluss hatte diese Terracotta noch auf den Knien gewisse, jetzt abgebrochene Aufsätze, gleichwie dort an jener Stelle die typischen Entchen aufsitzen.

Das allermerkwürdigste Stück dieser Gruppe, 4. ist noch nicht erwähnt. Der Gefässkörper ruht hier auf seinem natürlichen Boden; allein von den Seiten des gegabelten Henkels her strecken sich zwei menschliche Arme nach vorne und legen ihre Hände flach auf den Rand der Vase. Ungeachtet der noch archaischen Plastik, welche die einzelnen Finger nicht individualisiert, kommt der beabsichtigte Eindruck des Schreckhaften doch vollkommen zur Geltung, indem der zweizackige Henkel mit den beiden Löchern gewissermassen die Stelle eines dämonischen Hauptes vertritt. Anderen Umdeutungen des Gabelhenkels sind wir bereits früher begegnet. Gleichviel nun, welche Vorstellungen den Verfertiger dieses seltsamen Stückes leiteten, rein formal betrachtet handelt es sich doch nur um eine originelle und bizarre Umgestaltung derjenigen Geräte, welche eine aufrechte menschliche Figur oder Halbfigur mit vorgestreckten Armen wie zum Tragen oder Darreichen des Gefässes anbringen; dergleichen Gebilde in Novilara (*Mon. dei Lincei* V, tav. XIII) und schon früher in Corneto vorkommen; Abb. 5 S. 196. Andrerseits hat die kyprische Keramik nie aufgehört, weibliche Figuren mit den Vasen plastisch zu verbinden; in die letztere Richtung schlägt auch eine attische Kanne ein, wo, eine weibliche Halbfigur die Unterarme auf die Mündung legt: in München; Lau, die griech. Vasen Taf. 15, 1.

§ 10. Konische Zier-Näpfe.

1. Beil. IV 1. Bari M. P. 1546.
2. Beil. IV 2. Marseille Mus. 1421.
3. Beil. IV 3. Bari M. P. 2708. Canosa.
4. Beil. IV 4. Berlin Antiquarium 3910.
5. Beil. IV 5. Ruvo Mus. Jatta 224.
6. Beil. IV 8. Bari M. P. 3599.
7. Beil. IV 9; ebd. 3600.
8. ebd. 1547.
9. ebd. 3436. Canosa.
10. Neapel Mus. N. 7474. Ath. Mitt. 1887, 241, Fig. 12. *Mon. d. L.* VI 378₅, fig. 22. Wahrscheinlich aus Ascoli-Satriano (¹).
11. ebd. 7475. *Mon. d. L.* VI 379₇.
12. ebd. 7476 Mon. d. L. VI 379₈.
13. Berlin Antiqu. 271.
14. Boston *Mus. of fine arts*; Robinson, Catal. n. 16.
15. Taf. IX u. Taf. VIII 4. Bari M. P. 2707. Canosa.
16. Beil. I 4; ebd. 1548.
17. Beil. III 1, I 5; ebd. 1549.
18. 19. Aeltere kolorierte Zeichnungen im Apparate des Instituts zu Rom.

Von den Ausgräbern werden die hier zu beschreibenden Vasen « Lucerne » genannt, und unter diesem Namen sind sie noch in den *Mon. d. Linc.* 1896 VI 378 f. aufgeführt. Abgesehen von ihren geringen Grössenverhältnissen und der oft niedrigen Gestalt gab den Anlass zu dieser populären Benennung wohl der seitliche Muldenausguss; wobei sowohl die durchsiebte Gefässwand übersehen wurde, wie der Umstand, dass solche Ansätze den allerverschiedensten Gefässen Nord-Apuliens eigen sind. Es handelt sich um eine Gefässform, welche einen Kegelstumpf darstellt, mit Abrundung nach der Basis, oberwärts ohne irgend welchen umgebogenen Rand plötzlich endigend, nur selten mit einer schmalen Lippe versehen, die gerade steht und nur ausnahmsweise sich leicht umlegt. Diese Grundform, welche aber in Apulien mit verschiedenen Zierhenkeln und sonstigen Ansätzen ausgestattet wird, klingt

(¹) Die alte Angabe Satriano, das wäre im Grenzgebiete Lukaniens und Calabriens, ist unhaltbar. Das apulische Ascoli-Satriano war damals noch nicht archäologisch bekannt. s. S. 167; daher der offenbare Irrtum.

vielleicht schon in den Pfahlbauten des Lagassa-Sees an ([1]), eisenzeitliche Typen (von Latium ([2]), vom Bologneser Gebiet) ([3]), gestalten sich ähnlicher, von dem Fusse abgesehen, in Corneto; *Not. d. sc.* 1882 tav. XIII 6; Montelius, *civ. pr.* B 275, 4. Für unsern Typus ist der kleine Massstab und die gedrückte Kegelform charakteristisch; solche Gestaltung wie in der Berliner Vasen-Sammlung, Formentaf. No. 86 kommt nur bei geringeren Exemplaren vor und kann nur als Ausnahme gelten.

Dreierlei Ansätze gehören regelmässig zu diesem Gerät: der Ohren-Henkel, welcher ein breites Band in einfacher Schleife darstellt, ohne Kniff an der Spitze; ferner der Siebausguss an der einen Seite, endlich an der Gegenseite ein besonderes, näher zu erörterndes Attribut. Es ist dies ein aufrechter Dorn, etwa von der Grösse eines kleinen Fingers, welcher am Ende umgebogen, eine kleine schnabelartige Spitze bildet, während runde plastische Scheibchen, als Augen, nebst anderen Zierraten dazu dienen, den Kopf eines langhalsigen Tieres zu charakterisieren: dieser Zierrat besteht namentlich in einer Art von Toupets, kleinen festonartigen Gehängen, welche bald an der Vorderseite, bald hinter dem Kopfe oder auch ringsum ansitzen. Zuweilen sind ausser den beiden Augen noch Scheibchen über dem Kopf und anderwärts, ohne rechten Sinn und Plan angeklebt. Manchmal sind die Augenscheiben, allerdings unverhältnismässig gross geraten, für Hörner von Widderköpfen angesehen worden. (Furtw. Beschr. d. Berl. Vasen 3910). Allein von Hörnern ist nie eine Spur, auch nicht bei den wenigen, erst nachträglich bekannt gewordenen Exemplaren, wo der Kopf sich einigermassen mit dem eines Schafes vergleichen liesse. Bei dem sehr kleinen Massstab und der sehr geringen Kunstfertigkeit, die hier aufgewandt, genügte ein geringer Druck auf den feuchten Ton, um dem Kopf bald dieses, bald jenes Ansehen zu geben. Die meisten Exemplare erwecken den Eindruck eines Hühnerkopfes.

([1]) Who, Prov. Cremona; im prähist. Mus. zu Rom, Collegio Romano; die grossen alten Sikuler-Gefässe von Matera, der Moarda-Grotte etc. sind wohl kaum zu vergleichen (Mayer, *Molfetta*, 133, fig. 103; Salinas, *Not. d. sc.* 1884, 260, tav. II).

([2]) *Bull. comun. Rom.* 1898, tav. VI 2. Dies eigentlich nur eine entartete Villanova-Form.

([3]) Montelius, *Civ. prim.* I B 94, 12.

Der ursprüngliche Sinn dieses sehr langhalsigen Ansatzes kann damit jedoch nicht ausgesprochen sein.

Unter den Mykenischen Tongeräten, wovon Schliemann die abgebrochenen aufrechten Tierhälse Myk. no. 161 S. 120 abbildet, befinden sich ganz ähnliche Ansätze, natürlich auch mit ähnlicher Andeutung der Augen, wie sie die archaisch-griechische Keramik beibehält; Vogelköpfe scheinen dort nicht gemeint zu sein. Ein troischer Henkel dieser Art stellt eine Schlange vor, und zwar in deutlicher, charakteristischer Bildung: Dörpfeld, Troja und Ilion I



Abb. 5.

296 Beil. 40 VII. Die nächste Analogie zu den apulischen Bildungen bietet wohl ein Oedenburger Tongefäss, Hörnes Urgesch. d. b. K. Taf. XV 23, aus der ersten Eisenzeit Ungarns, wo ein solcher Ansatz an einem Koppelgefäss aus drei tassenartigen Näpfen (mit konischem Halse und nach unten verbreitertem Körper) sitzt, dort in etwas anderer, schräger Richtung, weil er als gemeinsamer Griff für drei Näpfe dient, welche zudem noch durch Fussstümpfe beschwert sind. Ein erhöhtes Interesse gewinnt das ungarische Stück in Verbindung mit den vorgenannten Koppelgefässen aus Corneto, welche anstatt des Tierhalses eine menschliche Figur als Griff aufweisen: Abb. 5. Das ist dieselbe Erscheinung, die wir in Apulien beobachten (S. 197); nur dass es gerade keine Koppelgefässe

sind — diese kommen erst in 4. Jahrhundert auf — welche diese Abwechslung belieben. Jedoch begegnet derselbe Typus (mit Thierhals und- kopf) in Ungarn auch ohne Verkoppelung: *Ertesitő* XIII. 1893, p. 26.

Um zunächst noch der einfachen Form des Griffes nachzugehen, so lässt sich noch jener gesprenkelte *Notizie d. sc.* 1904, 136 fig. 15 aus Latium vergleichen, welcher dort, ziemlich unwahrscheinlich, als Pferdekopf bezeichnet ist. Im Allgemeinen werden es immer nur wenige Tongefässe sein, welche einen so gebrechlichen Griff darbieten, wie ihn denn die Apulier durch einen starken hohen Henkel seiner Funktion entheben und als blosses Ornament beibehalten. Ohne Zweifel stammt dieser Griff aus der Metallurgie, wo solch hakenförmig umgebogener Ansatz nicht nur als Griff, sondern zugleich zum Aufhängen der Tassen selbst dienen konnte. Zugleich werden wir in die Richtung jenes grösseren Metallgeräts hingewiesen, ich denke namentlich an die Kessel, welches ringsum mit Schlangen, Greifen-oder Löwenhälsen besetzt ist ([1]). Einen Tonkessel der aus Mittelitalien bekannten Art sieht man in Catanzaro in Calabrien (Privatbesitz). Damit hängen denn auch jene zahlreichen etruskischen Bronzehenkel zusammen, welche mit einem langen Hals minder passend Widder, Pferde-oder andere Köpfe von Vierfüsslern verbinden. *Mus. Greg.* II tav. 96 ff. (= 4 ff.). Man würde sagen können, dass die blossen Hälse aus Bronze oder kostbarerem Material, welche im Handel waren und in Ton an den verschiedensten italischen Gefässen nachgeahmt wurden (z. B. Montelius, *civ. prim.* B 294, 5. *Mus. Ital.* I, tav. VIII. 4), für Apulien an sich schon genügt hätten, die vorliegenden Gefässformen zu erzeugen, wenn nicht die ungarischen Stücke da wären und uns eines anderen belehrten ([2]).

An Stelle dieses einfachen Tierhalses nun bieten manche Canosiner Exemplare, 15, 16, 17, eine menschliche Figur. Zweimal ist die Figur dem Gefäss zugewandt, an dem geringeren

([1]) *Olympia*, IV. Band, Bronzen, Taf. XLVIII. 816. Palestrina, Grab Bernardini: Montelius, *Civ. prim.* II. B 367, 8. Im Uebrigen vgl. Mont. B 335, 322, 379.

([2]) Auch nach Bosnien scheinen solche Objekte und zwar ziemlich frühgelangt zu sein; vgl. das Terrakotta-Fragment Bosn. Mitt. IV p. 42 fig. 19.

Stück steht sie abgewandt; sie wächst, mit den Füssen unsichtbar bleibend, aus der Gefässwand heraus und unterscheidet sich auch insofern von den mittelitalischen Tongebilden (Abb. 5), als auch die oberen Extremitäten nicht zum Ausdruck gelangt sind, sondern sich unter dem Gewand verbergen. Dass aber die Vorbilder in der Tat Arme besassen und gleich jenen Cornetanern die Hände auf das Gefäss legten, lehrt Verrucchio (s. unten), ferner der rohe Askos von Novilara (S. 193), bis zu einem gewissen Grade auch das oben mitgeteilte Marseiller Gefäss, Taf. VIII 3. Die weibliche Figur, welche ein Töpfer dieser Zeit in Bisenzio (Montelius. *civ. prim.* II B 255, 2) willkürlich über einer der bekannten dreifüssigen Schalen (s. oben § 9) angebracht hat, weiss mit ihren Armen nichts rechtes anzufangen; ihre Unzugehörigkeit wird sich auch weiter ergeben. Es scheint, dass die apulischen Töpfer bei diesen ersten plastischen Versuchen sich noch nicht getrauten, die Arme vom Körper loszulösen, und durch so gebrechliche Teile die Integrität ihrer Gebilde zu gefährden. Bei den in Bronze zu denkenden jedoch war der kleine Massstab kein Hindernis, sondern sogar ein Sporn, die Figuren ihre Glieder entfalten zu lassen, um sie an verschiedenen Punkten zu befestigen: erst die vorgestreckten Arme und Hände gaben das rechte Henkelmotiv ab, gerade wie in anderen Fällen Vierfüssler (Pferde, Kühe), schräg oder auch oberwärts, geradestehend, als Griffe angesetzt wurden.

Von solchen mit Figuren verzierten Gefässen hat Apulien in Bronze noch nichts zutage gebracht (nur Pfannen mit archaischen Jünglingsfiguren als Griffen kommen bekanntlich vor; Peuc. 48). Jedoch hat man weiter nördlich an der adriatischen Seite, in Verrucchio bei Rimini Funde gemacht, die, so bescheiden diese epichorischen Versuche ausgefallen seien, doch einigen Ersatz in antiquarischer Hinsicht bieten: *Notizie d. sc.* 1894 p. 308 ff. Das bedeutendste Stück darunter, fig. 17, ist von einem Bronzegerät mit einer nackten Figur, daran frei erhobene Arme mit nach vorn gehaltenen Händen als Henkel ansitzen. Wir werden etwa an jene Figuren erinnert, welche an dem Pränestiner Kessel (*Mon. d. Inst.* X 31 a, *Mon. d. L.* VII, 312) die erhobenen Hände an den Gefässrand legen, nur dass die Ausführung dort, von der verschönernden ersten Abbildung abgesehen, auf einer höheren Stufe steht. Daneben interessiert besonders a. O. fig. 7, das Henkelstück von einer tönernen

Schale; aus dem aufrechten, etwa in Sattelform gedachten Henkel wächst oben eine menschliche Gestalt heraus, wohl ohne dass gerade wie bei dem Novilara-Askos gespreizte Beine anzunehmen wären. In ziemlich primitiver Weise ist der Oberkörper zur Darstellung gebracht, mit kreuzweis angelegten Armen und einem flachen, nach oben zusammengedrückten Kopf, der als Augen zwei Löcher aufweist. Einen Anhalt zur näheren Erklärung der Figur bietet a. O. fig. 8, ein Bronzefigürchen von nicht minder anspruchsloser Herstellung. Dasselbe ist deutlich als weiblich charakterisiert und lässt mit seinen vor Brust und Leib gelegten Händen erraten, dass der Gestus der Tonfigur ähnlich zu verstehen sei. Ueber dem Kopfe befindet sich ein Ring oder eine Oese zum Aufhängen. Der Eindruck, dass diese Figürchen nicht, etwa gleich denen der alten Gräber von Albano, selbständig erdacht, sondern an irgend welche bestimmte Vorbilder gebunden sind, und zwar an solche der kyprischen und troischen Art, würde sich auch dann dem Beschauer aufdrängen, wenn nicht der Fundbericht ausdrücklich erwähnte, dass die Tonfigur in den Augenlöchern Bronzeringe hatte, — wie wir sie übrigens noch in der Henkelfigur von Bisenzio sehen. Diese Monstrosität lässt sich nicht aus einfachen Anhängeösen der Originale herleiten, da hierzu auch ein Loch an der Kopfspitze genügt hätte. Sie findet ihre Vorbilder vielmehr in den kyprischen Tonidolen, welche am Gesicht überall solche Löcher und Oesen zum Aufnehmen von Ringen aufweisen; vgl. Coll. Cesnola tav. II pl. II. Perrot-Chipiez III p. 552 f.; manchmal sieht es geradezu aus, als gingen dieselben durch die Augen, die aber daneben angedeutet zu sein pflegen. Reproduktionen nach irgend welchen « *idoletti importati* » erkennt auch der Ausgrabungsbericht von Verrucchio.

Die Verrucchio-Funde gehören — und dasselben gilt von den Corneto- und Bisenzio-Terracotten — einer früheren Kulturschicht an als die Canosiner Tongebilde, deren Epoche durch das Tongerät, dem sie anhaften, umschrieben ist. Allein darum für Apulien anders geartete und jüngere Importstücke vorauszusetzen, wäre unnötig und wahrscheinlich verfehlt; sehen wir doch auf Schritt und Tritt, wie spät im Innern Apuliens gerade die Bronzeformen einzuwirken beginnen. Tatsächlich sind diese kleinen nordapulischen Figuren bereits mit einer Menge Details ausgestattet, die einen

erheblichen Fortschritt und zugleich eine gewisse Selbständigkeit gegenüber jenen mittelitalischen bedeuten.

16. Betrachten wir zunächst Beil. I 4. Die Stirn ist durch eine hohe, diademartige Binde geziert, welche hinten ohne Knoten endigt und dort einem herabhängenden Haarwulst Platz macht der toupetähnlich wie bei den Tierhälsen gestaltet und in gleicher Weise aufgerafft ist. Die Ohrenpartie verschwindet hinter einer grossen Zierscheibe. Ein Gehänge von kleineren Scheiben zieht sich von den Schultern herunter um die Brust herum, während noch weitere derartige Zierscheiben in gerader Richtung vorn über die Gewandung hingehen, als Andeutung weiterer Gehänge, so wie sie jetzt am besten durch Funde von Alfedena (*Mon. dei Lincei* X) anschaulich werden. Einige mandelförmige Bommeln am Untergesicht sollen offenbar zur Andeutung des Halsbandes dienen. Von dem Gesicht selbst, dessen Unterteil sich, wie man sieht, verliert, ist fast nur die stark vorspringende Nase zu sehen. Die Augen sind durch eine breite schwarze Maske verdeckt, welche fest an der Nase aufliegt; die zahlreichen Vertiefungen, welche mit einem Stift darin angebracht sind, müssen wohl Sehlöcher bedeuten, sonst würde die Figur als geblendet gelten müssen. Dicht neben der Nase an der geringen Fläche, welche für die Wange übrig bleibt, ist je ein kleiner Kreis eingestempelt. Ebenso eigenartig ist die Gewandung behandelt. Den Oberkörper bedeckt eine Art Joppe oder Jacke, welche von dem Unterkleid abstehend gedacht ist und, wie schon die schweren breiten Bordüren erkennen lassen, mit dem kurzen Ampechonion griechischer Frauen gar nicht zu verwechseln ist: die Rückenfläche ist durch senkrechte, leicht geschlängelte Linien verziert. Vorn an der Brust ziehen sich der Quere nach breite Schnüre hin, welche vielleicht zum Untergewand gehören, möglichenfalls aber auch die Jacke zusammenhalten, die in diesem Falle auch ärmellos und blos umgehängt sein könnte, so dass sich daraus das Fehlen der Arme erklären würde. Unterwärts kommt ein Bausch des aufgerafft zu denkenden Unterkleides zum Vorschein. Dieses letztere fällt schlicht herab, doch mit einfachen Längsmustern ∧ bemalt, welche nach der nächsten Figur (15) zu urteilen, zugleich Falten bedeuten mögen. An der Jacke bemerkt man eine Querfalte oben, vielleicht zur Andeutung der Aermel, so dass die Arme vor die Brust

gehalten unter dem Brustschmuck verschwindend gedacht wären. — Was den Ohrenschmuck betrifft, so mögen die griechischen und etruskischen Bildwerke bei Helbig Hom. Epos 2. Aufl. p. 222 Fig. 64, 66 verglichen werden, um nicht an die enormen räderartigen Schmuckscheiben zu erinnern, welche die bekannte antik-spanische Frauenbüste aus Elche (*Mon. Piot* IV pl. 13 f.) trägt. Am nächsten kommen die Funde aus den nicht hellenisierten Teilen des Sybaris-Gebietes, wo solche Metallscheiben noch an den Schläfen eines Skelettes haften (*Notizie d. sc.* 1888, tav. XIX zu p. 472).

Diese Tracht, welche sich an allen bis jetzt bekannten Figuren wiederholt, hat ihren Ursprung zweifellos in den Verhältnissen der Illyrischen Heimat, von wo die apulischen Völker in der ersten Eisenzeit hier einzogen, oder noch weiter im Innern der Balkanländer, von wo speziell die Daunier zu stammen scheinen (R. M. XIX 284). Sie erinnert mit der grossen, weiten, abstehenden Jacke an die der Albanesinnen, wie man sie in Griechenland noch vielfach sieht, und an die Frauentracht verschiedener Balkanvölker, bei denen denn auch die Vorliebe für lange Gehänge aus Metallscheibchen oder auch Münzen sich erhalten.

Nicht zu übersehen sind die plastisch angegebenen F i b e l n, welche vorn das Gewand zusammenhalten, beide deutlich als grosse Schlangenfibeln gekennzeichnet. Zu der Zeit, da diese Tongefässe entstanden, etwa im 5. Jahrhundert v. Chr., waren in der Landschaft bereits andere Fibeln, kleinere und von einfacherer Art, im Gebrauch. Da indessen die Schlangenfibel in Nord-Apulien noch im VI. Jahrhundert vorzukommen scheint, so lässt sich begreifen, dass diese deutlichere und charakteristischere Form in so kleiner Darstellung vorgezogen wurde. Mit einer geradezu gesetzmässigen Regelmässigkeit beginnen in Apulien die archaischen Bronzeformen erst viel später auf die Terracotten und Tongefässe einzuwirken.

Ein winziges, aber höchst bezeichnendes Detail sind die auf der Wange eingestempelten Kreise, unverkennbare Anzeichen einer Tätowierung, welche sich bloss aus den bemalten Händen (§ 3, 1) nicht sicher würde erschliessen lassen. Die Sitte ist bei den Balkanvölkern bekanntlich sehr lange in Bestand geblieben (1).

(1) Ich hatte die Tätowierung auch im Gesicht kleiner Mykenischer Terracottafiguren beobachtet, aber damit keinen Glauben gefunden, bis Bei-

15. Hiernach bedarf die Figur des anderen Gefässes (Taf. IX und VIII 4) in bezug auf die Tracht keiner detaillierten Beschreibung mehr. Die lange Jacke, das Untergewand mit den hier plastisch angegebenen Falten sind deutlich genug. Zwischen beiden werden anstatt des Bausches grosse Knöpfe sichtbar, in übertriebenen Verhältnissen dargestellt. Eine dreifache Halskette hängt vorne herab, und eine doppelte Reihe flacher Knöpfe oder Zierscheiben — eine ist abgegangen — bedeckt im übrigen Brust und Leib. Der Grund für diese etwas abweichende Behandlung der Ziergehänge (solche sind auch hier gemeint, nicht etwa Jackenknöpfe) lag darin, dass die Schulter- und Seitenpartie diesmal durch grosse, lang herabhängende Haarflechten besetzt ist; an jeder Seite sind deren drei, eine an der dem Beschauer zugekehrten Schulter ist zur Hälfte gebrochen. Um den Kopf liegt eine Binde oder ein Kranz (ein Stückchen ab). Das Gesicht wird durch das Kinn und die starke, dicke, hervorspringende Nase gebildet, die Augenpartie ist grösstenteils durch die Haarmassen bedeckt; wo Platz blieb, ist ein Punkt für das Auge gebohrt, und der Umriss des Auges in Malerei bis auf die Nase fortgesetzt; übrigens auch noch eine Linie darüber gesetzt, zur Andeutung der Augenbrauen.

Die Interpretation dieses « Idols », welches ganz das Aussehen eines Mannes in Frauenkleidern hat, würde uns hier zu weit führen. Wir wenden uns sogleich zu dem dritten Beispiel.

17. Beil. III 1. I 5. Der Körper ist hier noch mehr verkümmert, der Kopf in noch stärkerem Missverhältnis dazu. Diese Figur steht von der Vase abgekehrt. Von dem Kopfe ist das ganze Untergesicht zu sehen und diesmal auch der in Malerei angegebene Mund. Eine breite, vielleicht mehrfach umgeschlungene Binde umhüllt haubenartig den Kopf, soweit die flüchtige Arbeit eine bestimmte Absicht erkennen lässt; mehrere Zierscheiben, ohne rechte Regel, sitzen darauf. Darunter kommt das Haar in

---

spiele weit grösseren Maasstabes zum Vorschein kamen. Vgl. Tsuntas *Ephim.* 1902 I. Ueber die Unterschiede der griechischen Volkstracht und Volkskultur gegenüber der fürstlichen, kretisch-mykenischen, wie wir heute sagen, vgl. meine Myken. Beiträge II. Jahrb. d. Inst. 1892. Furtwängler Gemmen III 16 bezieht sich darauf, obwohl er mich erst einige Blätter später nennt.

welligen oder bogenförmigen Andeutungen hervor, die Augen völlig bedeckend. In den Nacken fällt die Haarmasse, wie bei 16 in Gestalt aufgenommener Toupets oder Rollen. Um den Hals trägt das Figürchen ein Halsband mit einer Bulla oder sonstigem Schmuckgegenstand. Unmittelbar darunter laufen die Querschnüre, die hier nur schmäler und gedrängter am Gewand ansitzen. Dann folgt eine grosse Fibel, nicht sehr detailliert, aber unverkennbar keine Schnur; denn rechts und links ist nichts gebrochen. Diesen plastischen Zierraten, zu denen sich noch jederseits eine doppelte Reihe von Scheibengehängen gesellt, ist im ganzen mehr Aufmerksamkeit zugewendet als der richtigen Einteilung der Gewandpartien; nur die gemalten Querstreifen scheiden das Untergewand von dem oberen.

Zu diesen drei Figuren gehört auf das Engste eine vierte, die nur den menschlichen Kopf zur Darstellung bringt, während der Körper in einen kleinen Askos ausgeht. Taf. VIII 6, Bari Mus. Prov. 1550. An der Rückseite befindet sich ein kleines Saugrohr, auf dem Rücken eine Querdurchbohrung, welche gewissermassen die Stelle einer Oese zum Durchziehen einer Schnur vertritt. Der ziemlich unregelmässig geformte Gefässkörper ist mit dunkeln Tupfen übersät, ganz wie ein entsprechendes Stück aus Canosa (in Privatbesitz), welches vorn einen Entenkopf hat. Das menschliche Haupt, das wir hier sehen, trägt einen mächtigen Bart und lange Haarflechten. Von dem Gesicht ist ausser der kurzen, in die Höhe stehenden Nase eigentlich nichts zu erkennen. Der Bart wallt in ziemlich regelmässigen Abteilungen hernieder. Von der Stirne springt ein dicker Haarschopf vor, die übrige Haarmasse fällt in Strähnen nach verschiedenen Seiten lang herab, eine davon auf dem Rücken anliegend; die Strähnen endigen in einem länglichen Gegenstand, einer Art Etui, das sich in den Funden, so viel ich sehe, noch nicht nachweisen lässt [1], da bis jetzt stets nur die bekannten Lockenhalter aus Drahtspiralen zum Vorschein

[1] Mangels näherer Analogien verweise ich auf die Haartracht gewisser Mongolinnen, die Sven Hedin, Durch Asiens Wüsten II 236 erwähnt: « lange Zöpfe in einem Stoff-Futteral ». Doch mochte dies letztere mehr zur Schonung der Frisur dienen, die dort nur selten erneuert wird. In Canosa sollten die Futterale wohl besonders das Aufgehen der Flechten an den Enden verhindern.

gekommen. Die Haarflechten sind hier nicht wie auf dem zweiten Stück gedreht, sondern regelrecht zusammengeflochten, was durch entsprechende Einritzung verdeutlicht ist. Indess bemerkt man daneben noch einen anderen Streifen, der einen Kopfschmuck darstellt. An der Ohrenpartie nämlich, die auch hier durch eine Zierscheibe verdeckt wird, teilt sich die Haarmasse, und genau von der Scheibe geht ein schmalerer, nur einfach quer gestrichelter (d. i. geritzter), nicht wie die Zöpfe schmäler werdender Bandstreif herunter, um mit dem vordersten Zopf in dasselbe Etui zu münden.

Unzweifelhaft waren es diese langen Haarzöpfe, welche auf Timaeus und Lykophron (1) an der Haartracht daunischer Männer einen so komischen Eindruck machten, obwohl sie ihr die ehrwürdige Benennung *Ἑκτόρειος κόμη* zuerteilen. Wir werden uns hierbei auch sogleich jener anderen Lykophron-Stelle erinnern wo der Autor (nach Timaeus) das Aussehen der Daunierinnen (beim Feste?) mit Erinyen vergleicht: möglich dass dieser Ausdruck mit ähnlichen Kultverhältnissen zusammenhängt, wie die schwarze Maske der ersten Figur, während die Erklärung Schol. Lyk. 1138 allzu sehr dem griechischen Theaterkostüm des IV.-III. Jahrhunderts Rechnung trägt.

Entsprechend dem besonderen Range, welche diese Figuren den Gefässen verleihen, hat auch sonst, wenigstens bei den zwei wichtigeren, eine reichere Ausstattung stattgefunden. Davon zeugen die sonst in diesem Gefässtypus nicht üblichen, hier noch besonders reich bemalten Gabelhenkel, der ganz neue Zusatz einer plastischen Lotosblume am Muldenrande (16), dergleichen an den archaischen Bronzen Mittelitaliens als Bekrönung erscheinen (2) (noch ähnlicher an einem uralten Gefäss aus Aphidna, Ath. Mitt. XXI 1896 Taf. 14, 2, 3, Wide); dann auch die Dekoration selbst, welche hier einen höheren Aufschwung nimmt. Namentlich an 15 ergibt die zweifarbige Malerei auf weissem Grunde eine äusserst günstige Farbenwirkung. Zu bekannteren Elementen gesellen sich

(1) Lyk. 1134 *μόρφης ἔχοντας σίγλον ἢ μῶμαρ γένους*· die zweifelhafte Abstammung bezieht sich auf Parthenier und Lokrer. Zur Haartracht der Daunier Tim. Fr. 157, I 233 Müll.: danach Pollux.

(2) Z. B. in Bologna, fondo Arnoaldi, Montelius *Civ. prim.* II B 86, 1, neben dem (hier durch eine Kette vertretenen) Henkel, also wie in Aphidna.

Reihen von Vögeln über der Siebwand, an 15 mehr naturalistisch behandelt, an dem anderen Stück zu einem bestimmten, jedoch nicht geometrischen Schema stilisiert; ferner bemerke man an 16 unten die Φ Muster, darüber die (auch sonst vorkommende) Kette; an beiden Gefässen die dichten Doppelreihen kleiner viereckiger Zähne (16 am Henkel; sowie die gefurchten Blöcke, worüber weiter unten (in diesem §).

So viel über die « Idolgefässe ».

Die meisten Stücke dieser Klasse jedoch, von robusterer Herstellungsweise, sind ziemlich einfach in stumpfem Schwarz mit Rot oder Graubraun bemalt, stellenweis mit durchschimmerndem Violett, welches auch selbständig als Malfarbe erscheint. Firnis ist nur bei No. 6 beigemischt. Einige bessere Exemplare zeigen weissen oder gelblichen Ueberzug, genauer Malgrund, da er nicht das ganze Gefäss bedeckt. Als Musterung findet man in der umlaufenden Zone Rauten, einfache Mäander, streckenweis oder als Einzelelemente; Winkelhaken von oben und unten gegen einander stehend, auch verbunden; dazwischen eckig gebrochene Bänder und eckige Kettenmuster. Den Uebergang zum Boden vermittelt ein ganz breiter Farbstreif, manchmal noch vorher ein Doppelband, durch Blöcke oder durch Zickzacklinien verbunden. Unter dem Boden das plumpe Diagonalviereck wie gewöhnlich oder der durchkreuzte Kreis. Am altertümlichsten berührt No. 6 mit seinen Ankermotiven und schrägen Strichgruppen, die Partie hinten an den Henkeln erinnert geradezu an Dipylonstil.

Man beachte das häufig wiederkehrende (vgl. § 11) Muster einer Kette mit eckigen Gliedern und verbindenden Strichen, Beil. IV 1. 3. Vorbereitet ist dasselbe durch eine natürliche Kette mit runden, ebenso verbundenen Gliedern, wie sie Cypern (Ath. Mitt. 1886, 209, Beil. II 9) schon seit der Bronzezeit (auch Troja) darbietet; man sollte meinen, dass auch die eckige Form aus jener Stilrichtung stammen müsse, da dort auch gerade Strichgruppen mit Querstrichen in einer Reihe abwechseln (Cesnola Coll. No. 765. Ohnef.-Richter Ztschr. f. Ethn. 1899 Verh. p. 57 Fig. VIII 6), wie dies z. B. § 7 *b* zu beobachten. Diagonal stehende kleine Vierecke in solcher Weise verkettet fanden sich schon § 3.

Lehrreich ist 5 (Ruvo) mit den in Abständen aufgestellten trockenen Zweigen oder Fischgräten-Motiven; diese Dekorationsmanier,

nicht zu verwechseln mit Myk. Vas. 104, ist ganz besonders für Cypern charakteristisch, vgl. Myres *Catal.* pl. V 1188 oder Murray *Excav. Cyp.* fig. 154, 4, und zieht sich durch mehrere Perioden der dortigen keramischen Malerei hindurch, auch wo ganz andere Elemente hinzutreten und sie in den Hintergrund drängen. Ich zitiere gerade die Vase aus Amathus bei Murray wegen der aufgerichteten Pfeile, die dort mit dem Zweig abwechseln; insofern auf einer feinen, vielleicht Ruveser Henkeltasse Bari M. P. 2087 dies seltene Motiv ringsum verwendet ist (schwarz auf lebhaft rotem Grund). Dass aber solche Vasen schon früher nach Italien gelangten, sieht man an Mazzano Romano, *Not. d. sc.* 1902, 336 fig. 13, an Narce LXIII 5094 (unediert); im ersten Falle handelt es sich um ein gemaltes Tongefäss, in dem anderen um ein Impasto-Gefäss mit Ritzung; deren beider Abhängigkeit aber durch die gemeinsame fremde Form, eine Art Stamnos, erwiesen wird. Uebrigens tritt zwischen die östliche und die westliche Gruppen noch ein Gefäss in Tunis Ztschr. f. Ethnol. 1897 (29) p. 33 fig. 41, dort frageweis für phönizisch gehalten, dessen Uebereinstimmung in der Dekoration, namentlich Mazzano Romano gegenüber, Niemandem entgehen wird.

Auf 4 und 16 ist das Zweig-Muster mit einem anderen oberflächlich verbunden, welches gerade in dieser Serie noch öfter vorkommt (15, 16, 18) und einem oberwärts konkaven Blocke ähnelt. Man könnte das letztere auch mit dem kretisch mykenischen Hörner-Altaraufsatz vergleichen, mit dem es aber nichts zu schaffen haben kann; vgl. auch den mykenischen Trichter *Brit. Sch. Annual* X 214 fig. 5, wo das Motiv bereits reihenweis wiederholt ist. Wo es unvermischt vorliegt, wie in 17, noch besser auf einem Trinkbecher in Bari Beil. V 6 (§ 11 No. 10), erhält man den Eindruck, als ob dieses Motiv, in geringeren Abständen wiederholt, am Ende nichts Anderes bedeute als eine Zerstückelung des Peuketischen Bogenfrieses (vgl. Peuc. fig. 7 p. 35; tav. III 16, IV 20); indem eben das hängende Bogensystem, als dem Stil der Daunia fremd, unterdrückt und damit die Verbindung nach oben hin aufgegeben wäre. In den leeren Raum werden nun Vögel und Blüten eingesetzt (18 hat die Vögel getrennt darüber); einmal auf einer Schale in Berlin (258 des Katalogs, § 13 N. 30) kleine Kreise. Man wird an einen der uralten bemalten Scherben aus den Mol-

fetta-Stationen erinnert, wo über den farbig ausgefüllten Zacken der Bogen nochmals angegeben und darüber im freien Raum kleine Gittervierecke, wahrscheinlich zwei, gemalt sind (Molf. p. 144, fig. 107, 10, nr. 99, p. 160); übrigens begegnen wir solchen kleinen Gitterfenstern bei einer apulischen Schale, die merkwürdige Berührungen mit ostgriechischer Keramik aufweist (§ 13, 16). Also ganz willkürlich ist dieses Block-Motiv mit dem trockenen Zweige vermischt. Eine Folge dieser Vermischung mag es sein, wenn gelegentlich einmal noch an die Ecken Blüten angesetzt werden, z. B. No. 4. Auffallen muss es jedoch, die so einfache und regelmässige Figur des Blockes selber durch einen zahnartigen Auswuchs an der einen Seite verunstaltet zu sehen, wie dies mehr als einmal der Fall, auch bei dem Becher Beil. V 6; da von einer Verzeichnung nicht die Rede sein kann, so möchte man fast vermuten, der Maler habe etwas wie ein Schiff mit Steuerruder verstanden.

Wir gelangen zu den Schöpf- und Trinkgefässen, den Bechern, Tassen, Schalen.

§ 11. Becher.

1. Beil. V, 2. Bari M. P. 3492.
2. ebd. 3438. Canosa.
3. Beil. V, 1; ebd. 3491.
4. Beil. V, 3; ebd. 3760. Canosa.
5. Beil. V, 5. Berlin Antiqu. Inv. 4792. Canosa.
6. Lucera, Privatbesitz.
7. ebd.
8. Neapel, Mus. Naz.
9. Beil. V, 4. Bari M. P. 3490.
10. Beil. V, 6. ebd. 3437. Canosa.
11. Beil. V, 7. ebd. 3487.
12. ebd. 3805.
13. Beil. V, 8. ebd. 3806.
14. Beil. V, 9. ebd. 3804.

Die Becher, eine wenig bekannte, fast nur in N existierende Gattung, von der ich eine Anzahl im Museum zu Bari zusammengebracht, stellen keine eigene Erfindung apulischer Völker dar, wie wir deren besonders § 12 kennen lernen, sondern sind zu bestimmter Zeit für das Bedürfnis einiger anspruchsvolleren Leute eingeführt worden. Von den einheimischen Henkelformen abgesehen, (die ja auch an sonst rein mykenischen Becherformen der I. Sikuler-Periode auffallen, *Bull. Paletn.* 1893 tav. VI 8 zu p. 42),

lehnen sie sich an fremde, öfter henkellose Typen an; also altattische und besonders korinthische, dergleichen Importware man in Mus. Papa Giulio sieht, (von S. Angelo), auch wohl an etwas schlanker gestaltete Abkömmlinge der breiten Mykenischen; mit einer Tendenz teils zu cylindrischer Form, teils zu einer geschweiften, die man kelchförmig nennen kann, wenigstens, im Vergleich zu solchen wie *Mon. d. L.* XV 306 fig. f. Diese Arbeiten gehören wesentlich dem V. Jahrhundert an. In der Peucetia, wohin die Fremdware früher zu gelangen pflegte, fehlen zwar die archaischen Tonbecher, doch haben jene fremden ihre Spur in einer rohen Nachbildung aus schwärzlichem Impasto hinterlassen, und zwar in einer Technik, welche dort noch bis ins VI. Jahrhundert zu dauern scheint (1); sonst kommen dort nur gefirnisste mit griechischer Bemalung vor. — Unbestimmt bleibt die Herkunft der ungeschickt mit der Hand geformten No. 1, welche einen nicht weiter charakteristischen, ovalen, schon aus Prähistorischem bekannten Typus wiedergibt, doch mit einer Bemalung, in welcher sich bereits der beliebte Lorbeerzweig attischer Importware von der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts geltend macht. No. 2 ist eigentlich eine Tasse, die hier nur um den Fuss erhöht ist, sonst aber manchmal in der Aufidus-Gegend und weiter nördlich (Melfi) vorkommt, auch wie hier mit den imitierten Nägeln am Rand. Vgl. auch das Exemplar in Cambridge, Fitzwilliam-Mus. 230 (Catal. E. Gardener).

Ueber die Entstehung des Zapfenhenkels, der die meisten Becher ziert, wurde bereits eine Andeutung gegeben (S. 190); doch macht sich auf Schritt und Tritt die grosse Lücke zwischen der gegenwärtigen und der Tarentiner Phase von vor 700 empfindlich geltend (s. S. 252). Einige Male ist der eigentliche Griff B-förmig gestaltet, also als ein geschmeidiges Band behandelt, gleichwie oben § 7 Abb. 3, gewiss ohne Zusammenhang damit, gerollte Henkel begegneten; sekundär ist die B-Form bei einem Rundstab-Henkel, No. 14, der gleichwohl den Zapfen in ursprünglicher Breite bewahrt. In der Bemalung fällt mehrfach der Gebrauch

(1) Bari 3712, Tasse von rötlichem Impasto; der Becher ebd. 3649. Beide von verschiedenen Orten der Provinz und nach Behauptung der Besitzer mit geometrischen Vasen gefunden. Vgl. vor Allem die in Egnatia und Putignano gemachten Beobachtungen: R. M. XIX 195. 208.

des *Gelb* und *Orange* auf. Neu sind die kleinen verschachtelten Trapeze in abwechselnder Stellung (vgl. § 14, 4), wenn man von den noch kleineren Zahnreihen der Idolgefässe und Taf. VIII 9 absieht.

§ 12. Tassen.

1. Beil. IV 7. Bari M. P. 3432.
2. ebd. 3429. } Canosa.
3. ebd. 3430. } Canosa.
4. ebd. 3431. } Canosa.
5. Ruvo, Mus. Jatta 220.
6. Bari M. P. 3433 Frgmt. Canosa.
7. Beil. IV 6. ebd. 2391 K, Canosa.
8. Neapel, Mus. Naz., *Mon. d. Linc.* VI 376 fig. 19. Canosa.
(9. Bari M. P. 2391 M. Canosa).
(10. ebd. 3932, Ordona).
11. ebd. 3933, Ordona.

Während die wenigen zu § 11, 2 berührten Tassen von der Form eines halben Ovals schon durch den Zusatz des Fusses der Becherform zustreben, sehen wir hier den in N gebräuchlicheren Typus, welcher den Namen im eigentlichen Sinne verdient. Mit demjenigen, welcher in Bari nach dem Aufhören der geometrischen Malerei herrscht, und der übrigens ganz einem Mykenischen Schliem. Tiryns p. 151 fig. 51 ähnelt, hat er wenig gemein. Nach Landesart ist der schräge Rand breit und scharf abgesetzt, so dass das Ganze sich fast wie eine verengerte Abart der alten Schale § 13 darstellt, wie für das lokale Bedürfnis geschaffen, jedoch ohne deren Feinheiten und kunstvoll entwickelten Henkel. Diese überwiegend in Canosa, dort auch ohne Bemalung auftretende Sorte — auch sie manchmal mit dem beliebten Sieb- und Muldenausguss versehen — ist schwer gearbeitet, meist mit zwei Nägelköpfen am Rand; die Malerei, nicht sehr ausgiebig, operiert, ohne viel Einteilung, am liebsten mit einem grossen farbigen Rechteck vorn, und ausgespartem kleinen darin, unten Streifen.

Als charakteristisch notiere ich 3 wegen der über einander aufgespiessten M, einem Dreizackmuster, das, aus Sizilien bekannt, oben § 2 Beil. II 2 p. 293 zerstückelt vorkam; vgl. auch altphrygische Ritzmuster, Ath. Mitt. XXIV Taf. III 18. Ferner 1, Beil. IV 7 mit den vertikalen Rechenmotiven, einem uralten, prämykenischen, aber trotz seiner Einfachheit nicht so gewöhnlichen

Muster (z. B. Bosn. Mitt. V Taf. 48, 5). Feiner als die meisten ist 6, auch gewählter in der Dekoration, ohne übrigens Neues zu bringen; sodann 5 mit weissem, sehr wirksamem Untergrund für die violette und rote Malerei, bei welcher an den frei gebliebenen Teilen der breiten Zone sehr feine (vgl. S. 186) senkrechte Strichgruppen und einzelne senkrechte Reihen spitzer Haken auffallen.

7 (Beil. IV, 6), der sich als sehr verwandt 8 zur Seite stellt, unterscheidet sich in der Dekoration prinzipiell von den bisherigen. Diese, in dunkel Violett gehalten, unterdrückt völlig die durch die Vasenform gegebene Zone und strebt vielmehr nach dem



Abb. 6. Primitive Schale vom Garganus (zu § 13 C).

Boden hin, als wolle sie von dort her betrachtet sein. Nach einigen Streifen setzen schwere Trapeze ein, welche andere einschliessen und mit ähnlichen keilförmigen Figuren wechseln, um unten an dem Bodenkreis, mit sphärischem, durchkreuztem Viereck darin, ihre Endigung zu finden. Es liegt auf der Hand, dass ein derartiges Dekorationssystem für die Tassenform ganz ungeeignet ist und von grösseren, bauchigen Gefässen hergenommen sein muss. Man ersieht dies schon aus den beiden nächsten Gefässen, 9, 10, die bei gleicher Grundform eine grössere Höhe erreichen und, in dem zweiten Exemplare (10) namentlich, geradezu den Charakter einer Kanne annehmen. Noch deutlicher aber wird dieses Verhältnis angesichts eines grossen Kugel-Askos, eigentlich Kessel, der bei Laborde, *Vases Lambert* II pl. 48, 73 abgebildet ist und sich jetzt in Wien befindet; einem Gefäss, wo an dem Unterteil diese grossen Trapezmotive anklingen, ohne wie dort sich am Boden zu

verstecken [1]. Beide Gefässe, in rot und schwarz gemalt, haben an der Oberhälfte bis zur Henkelwurzel breite Streifen, von wo sich die keil- und trapezförmigen Schemata bis zur innersten, durch Kreis belebten Standfläche herabziehen. In dem keilförmigen Zapfen selber ist noch manchmal ein dreieckiger Raum ausgespart. Bei 9 ist das innere Trapez fensterartig geteilt: man sieht dort zwischen den Schemata auch Gruppen dünnerer Parallel-Linien, welche bei



Abb. 7. Innenseite der vorigen Schale (zu § 13 C).

10 vielmehr gesammelt unter der Henkelwurzel stehen und mit Querleisten versehen, eine Art Kamm-Muster bilden, wie es auch jener Kessel am Halse zufällig aufweist.

Uebrigens war in Herdonia, von wo das ungewöhnlich hohe Stück 10 stammt, auch die normale Tassenform nicht unbekannt; davon zeugt No. 11, sie hat in zwei Farben, einer schwärzlichen und einer blassen, jetzt gelblich erscheinenden, einfache Streifen und Linien verschiedener Stärke.

[1] Die mir vorliegende Photographie genügt nicht, zu entscheiden, ob es sich um ein echt apulisches Stück handelt oder um Nachahmungen wie die von Istrien § 5, 313 f.

Einer ganz anderen Entwickelungsreihe gehört Bari M. P. 4247 an, ein Stück, das aus der Gegend zwischen Montepelosa und Matera stammt; es stellt sich etwa zu den alten randlosen Typen von Henkeltöpfen, die mit ähnlicher Bemalung in Ascoli-Satriano, Troja (Aecae) und sonst in der Gegend verbreitet sind, z. B. *Notizie* 1907, 31 fig. 3 links.

§ 13. Schalen.

Die zahlreichen Henkelschalen, an Bedeutung den Krateren und den Henkelnäpfen ebenbürtig, sondern sich in drei Gruppen.

A. Typus von Canosa und Ruvo: flach mit abgesetztem breiten Rand wie § 12, einem oder zwei hohen schmalen Bandhenkeln in einfacher Schleifenform. Gabelhenkel selten.

B. Jenseits des Aufidus: geräumiger und tiefer, mit bauchigem Profil, mit schwach ausgebogener, innen mehr markierter Lippe. Von A verschieden in der Dekoration und den Henkeln, die immer breit sind, entweder ähnlich wie bei den Näpfen derselben Gegend (§ 8 B), oder Gabelung mit weiteren Zutaten zeigen. In einzelnen Fällen ist Typus A benutzt, Nr. 16. 17.

C. Diverse, sporadisch auftretende Typen von höherem Alter als A und B.

Den an erster Stelle genannten Gefässtypus haben wir § 12 bei den Tassen in Vergleich gezogen, welche nur einen tieferen Hohlraum bei geringerem Umfang besitzen. Obwohl dort ein natürlicheres Verhältnis der Teile obwaltet als hier, wo unter dem Rand ein kaum fingerbreiter Körper bleibt, so ist in der Schale doch das historisch Gegebene zu erkennen, welches denn auch in Form, Technik und Verzierung eine viel reichere und längere Entwicklung aufweist. Aehnliche Schalen begegnen schon in früheren Stadien der italischen Eisenzeit, vgl. Vetulonia, Falchi tav. VI 3 p. 84. Ein äusserliches Merkmal für das frühere Vorhandensein der Schale bietet auch wohl die Dekoration der unteren Bodenfläche, der Kreis mit sphärischem, kreuzweis durchstrichenem Viereck. Es ist das ein Muster, welches schon auf den älteren Gefässen von Narce vorausgesetzt wird und dort wie so manches in jener Klasse auf gemalte Vorbilder zurückdeutet:

No. 5074 (LXI-LXII) *Mon. d. Linc.* IV Atlas, tav. VI 19. Dort erscheint es an Tellern unten eingeritzt und statt der Kreuzlinien durch ein Kreuz aus jenen schlanken Blättern überschnitten, wie sie die schwarze und sonstige Falisker-Keramik so gerne verwendet (¹), also mit Benutzung des bekannten Blattsterns, welcher seit dem Mykenischen und Jonischen im Griechisch-Archaischen seine Rolle spielt. Das einfache apulische, in stereotyper Grösse bestehende, nie verkleinerte Muster, welches durchaus an der Standfläche haftet und sonst nicht vorkommt, setzt eine grössere und ebenere Basis voraus, als sie die Tassen bieten konnten (²).

A). Typus von Canosa und Ruvo.

1. Beil. VI 3. Bari M. P. 135.
2. ebd. 133.
3. ebd. 440.
4. ebd. 132.
5. ebd. 3435. Canosa.
6. ebd. 338, klein.
7. Neapel, Mus. Naz., *Mon. d. Linc.* VI 376 fig. 18.
8. Bari M. P. 3427. Canosa.
9. ebd. 3434. Canosa.
10. Lecce M. P. 106. Canosa.
11. Beil. VI 1. Bari M. P. 134. (Ruvo).
12. ebd. 651 (Ruvo).
13. Beil. VI 2; ebd. 2703. Ruvo.
14. Ruvo, Mus. Jatta (227 ?).
15. Lucera, Privatbesitz.
16. Beil. VI 4. Bari M. P. 4027. Ascoli-Satriano (Region B).
17. Karlsruhe 981. Winnefeld Beschreibung S. 22. Auswahl Taf. 12, 3.

Ebendahin gehören Bari 298, 1524, 1541-1543.
Durchmesser 12 bis 15 cm, ausser No. 6, welches nur 6 ½ hat.
Die Abb. sind leider viel zu klein geraten.

An der Vorderseite des sehr schmalen Gefässkörpers ist gewöhnlich ein langes Feld zu sehen, mit irgend welchen Viereckmustern in langer Reihe, oder auch blos flüchtigen geraden oder Wellenlinien. Breite lange Pinselstriche daneben spielen gleichwie in § 8 eine grosse Rolle; dazwischen wird auch wohl ein kleineres Feld

(¹) An Tellern und Schalen: Falerii 569, Narce Galerie, XXXIV. An Kanne, Falerii X 705.

(²) Auffällig ist das ähnliche Muster bei Wosinsky, Inkrustirte Keramik XCVI.

durch Strichgruppen abgetrennt, mit einem isolierten Muster darin, z. B. dem durch vier Ecklinien befestigten Diagonalviereck (mit Punkt). Einmal erscheinen Fussmäander, auf 3 schräg übergeneigte Rhomben, auf 1, Beil. VI 3, natürliche, sich berührende Gitterrhomben, mit eigentümlicher Sigma-förmiger Endigung (vgl. § 16, 26) und einem unverständlichen C-Haken rechts. Alles frei schwebend ohne Berührung mit dem Rahmen, also wie bei den stilverwandten Töpfen (§ 8). Die Innenseite zeigt stets Streifen an dem (aussen unbemalten) Rande und am Boden ein sphärisches, in vier Teile zerspaltenes Viereck, wovon je zwei Dreiecke gegenüber zuweilen die gleiche Farbe haben. Manchmal eine buckelige Erhebung nach innen, dann blosse Punktrosetten. Die Malfarben bieten ausser schwarz, rot, violett, auch grau. Allgemein ist durch Andrücken der Henkel die Mündung etwas eingedrückt, wie dies auch bei Bechern und Tassen zu bemerken (§§ 11. 12).

Daneben hebt sich eine kleine Gruppe heraus, 11, 12, 13, welche wegen 13 (und 14) nach Ruvo gehören muss. Die Form ist unten sehr eben und abgekantet, das Ganze mit einem Ueberzug versehen, in der Dekoration sehr apart; Henkel etwas breiter als sonst. 13 (Beil. VI 2): Innen und Aussenseite sind, abgesehen vom äusseren Rand, voll ausgemalt. Innen zunächst eine Art Radmuster, gekreuzte Parallellinien mit kleinmustrigem Schachbrett im Centrum, in den Eckquadranten das Ankermotiv (wie z. B. Beil. IV 8). Die äussere, schon von Hause aus sehr schmale Zone hat einfache Oblonge, reicht aber nicht bis an die Unterkante, auch nicht bis an die Henkel. Vielmehr greift dort überall die Bemalung der Unterfläche herüber, besonders charakteristisch an den Seitenmit gewissen dieser Vasengruppe eigenen, breiten eckigen Zähnen oder Zapfen. Die sehr verscheuerte 12 in schwarz, rot und grau-violett (?) zeigte dieses System noch etwas weiter ausgebildet. Am weitesten geht 11, Beil. VI, 1. An der Innenseite einfach, gleich 12, will sie fast gänzlich von unten betrachtet sein: grosse, offene, innen geteilte Trapeze und Keile greifen von dort her über die Kante hinaus. Von der Kehle her erscheinen kleinere, dreieckige Figuren, farbig, von deren Spitze eine lange Linie nach dem unteren Kreise ausgeht; also auf dem Kopf stehend das wohlbekannte Hügelmuster. Dies die wesentlichen Motive, in deren Disposition, wie

schon in den Grössenverhältnissen, die Stilverwandtschaft mit gewissen Tassen (§ 12 No. 7 ff.) deutlich hervortritt.

Einen besonderen Platz nimmt 16 ein. Schwarze und tiefrote Malerei auf rötlichem Ton ohne erkennbaren Ueberzug; die Henkel nicht bandförmig, sondern halbirte Rundstäbe, etwas flach. Die Dekoration, unterwärts nur in Streifen bestehend, die einige gekreuzte Linien umgeben, gestaltet sich charakteristischer an der Aussenzone und namentlich an dem voll ausgemalten Innenboden. Diese Innenfläche bietet, umgeben von drei Streifen, zwei breite, quer übereinander gelegte Bänder oder Ornamentstreifen, den breiteren überdeckten in der durch die Henkel gegebenen Längsaxe, den schmaleren senkrecht, voll sichtbar, so dass die Teile in richtigem Gleichgewicht stehen. Der letztere zeigt zugleich ausser den dünnen Nebenlinien einen bis auf gewisse Aussparungen vollgemalten Mittelstreif, welcher dem anderen fehlt. Das Detail besteht aus rechteckigen, länglichen, fensterähnlichen Figuren: die drei auf dem Mittelstreif haben enge, rechtwinklige Gitterung, d. h. Mittelstrich mit vielen Querlinien; die etwas grösseren auf dem Querband, nicht ganz konsequent orientiert, teilen sich in vier Felder, welche wiederum kleinere Rechtecke mit einem Strich darinnen enthalten. Dass diese Art der Innendekoration sich in der Hauptsache mit kyprischen Schalen berührt, wird bei der dritten Gruppe deutlicher werden, wo auch die kyprische Schalenform gewahrt ist. An der Aussenseite sieht man zunächst unterhalb der Lippe einen schwarzen Streifen, dann auf rotem Grunde lange ausgesparte Felder, worin je ein verbundenes Mäanderpaar in schwarzen, feinen Linien gemalt ist; der Mäander hat die mehrfach gewundene S-Form, ist also nicht mit dem sonst beliebten fussförmigen Mäander zu verwechseln. Diese ganze Zone erinnert ungemein an den Aussenrand der aeolischen Schale, deren Fragmente nach Wolters bei Boehlau (die ionischen Necropolen S. 88, bes. fig. 43) mitgeteilt sind. Allerdings sind dort die auf dem kahlen Grunde in Aussparungen eingezeichneten Figuren keine Mäander, sondern kleine, längliche Rechtecksysteme; aber gerade diese erscheinen an der Innenseite unserer Schale [1].

[1] Ein Ansatz zum S-förmigen Mäander mit wenigen Windungen, statt dessen Rechtecke umschliessend, ist auf dem sehr feinen kleinen Gefäss § 8, 3 zu bemerken.



B) Jenseits des Aufidus.

18. Wien Industrie-Museum, abgeb. Masner Katal. Taf. I 38.
19. Bari M. P. 2886, Fragment. Ordona oder Ascoli-Satriano.
20. Beil. VII 4; ebd. 2887, Frgmt. gleicher Provenienz.
21. ebd. 4031, Frgmt. Ascoli-Satriano.
22. Privatbesitz, Lucera.
23. Bari M. P. 3920. Lucera.
24. ebd. 3929. Ordona.
25. Beil. VI 7; ebd. 3930. Ordona.
26. Beil. VII 5; ebd. 4028. Ascoli-Satriano.
27. Beil. VI 6; ebd. 4029. Ascoli-Satriano.
28. ebd. 3518. Melfi.
29. Berlin, Antiquarium 257.
30. Beil. VII 3, Berlin, 258.

30 *bis*. Bonn, Akadem. K.-Museum.

Das einzige bisher publizierte Stück, welches ich vorangestellt, ist gerade der Körperform nach nicht so charakteristisch und ähnelt mehr der Schale A 3, die ihrerseits auch wieder zu den minder gewöhnlichen ihrer Klasse rechnet. In der Regel sind die gegenwärtigen bauchiger und lassen im Aussenprofil nicht erkennen, wie scharf sich der Rand innen absetzt.

Ein hervorstechendes Merkmal besitzen viele dieser Schalen in dem phantastisch gebildeten Henkel (18-21). Derselbe ist oben gabelförmig gespalten mit einem besonderen Auswuchs dazwischen, während weiter unten zwei plastische Zierscheibchen angebracht sind. Entsprechend der grösseren Schlankheit dieser Henkel im Vergleich zu denen der Näpfe haben die Zinken manchmal höhere und dünnere, auch wohl leicht geschweifte Gestalt. Dazwischen wächst der erwähnte Zapfen empor, mit zwei dicht neben einander angebrachten Scheibchen (vgl. das Fragment Beil. VII 4). Ob dabei der Gedanke an ein Idol, wie Masner den ganzen Henkel bezeichnet, zugrunde lag, lässt sich nicht unbedingt entscheiden. Tonfiguren mit erhobenen Armen, welche bei solcher Interpretation doch vorausgesetzt sind, müssten in diesem Kulturkreise fremdem Import angehören. Doch haben die bekannten mykenischen Terracotten, dergleichen sich in Tarent gefunden (*Bull. Pal. It.* XXVI 1900 p. 286), eigentlich wenig Aehnlichkeit mit dem hier vorliegenden

Schema, noch weniger die früher besprochenen kyprischen Idole (S. 199). Mindestens sollte man erwarten, dass die Malerei an der Henkelfläche der Charakteristik irgendwie zugute käme. Da wir jetzt wirkliche Henkelfiguren, vielleicht sogar Idole, in dieser Keramik kennen, darf von jener Interpretation wohl füglich abgesehen werden. Zwecklos wäre es auch, an gewisse kretische Symbole, das Hörnerpaar mit der Doppelaxt, hier erinnern zu wollen. Wo einmal der Geschmack an gegabelten Henkelformen Platz gegriffen, liessen sich auch weitere spielende Zusätze an jener Stelle nicht vermeiden. Einige wurden bereits an den Näpfen bemerkt; einige Male ebendort ein dritter Zacken, ein anderes Mal ein gebogener Haken, wie ein Finger. Eine gewisse Vorliebe für die plastischen Scheibchen liess sich bei den verschiedensten Gefässarten beobachten; im vorliegenden Falle wurde ihr noch Vorschub geleistet durch die unteren Scheibchen am Henkel, welche übrigens mit ihrem gemalten Kreis und Punkt das Vorbild abgeben für die oberen, die uns nun wie Augen anmuten.

Wir sahen § 8, wie die runden Scheibchen an Stelle der schwieriger zu bildenden Oesen eintraten; vielleicht waren sie es, die dazu anregten, auf 30, Beil. VII 3, zwei plastische Ringe über dem Henkel, anstatt der Hörner anzubringen. Zugleich aber gewahrt man, dass zwischen diesen grossen, sorgfältig gearbeiteten Ringen einige kleine Zacken oder Dornen emporstehen. Man wird, auch den Grössenverhältnissen nach, geradezu an ein bekanntes Bronzegerät, die sogenannten Bogenspanner, erinnert; das Aufwärtsbiegen der Zacken scheint eine Analogie in den Campanischen Schnabelhenkeln zu finden: S. 191, 1. Die Bonner Schale, 30 *bis*, sonst durchaus anderen Stücken der B-Gruppe verwandt, hat ungewöhnlicher Weise im Centrum des Innenbodens einen aufrechten Dorn, vielleicht nach Metall-Vorbildern, welcher an der Spitze mit zwei Scheibchen wie der Henkelzapfen selbst (eines dort ab) besetzt ist.

Die Dekoration der Henkel stimmt wesentlich mit derjenigen, welche § 8B an den Henkeln der grossen Näpfe aus dieser Gegend beobachtet wurde. Bezeichnend ist das quer stehende Netzmuster aus verschobenen Diagonal-Vierecken (einem viergeteilten und zwei halben in ideeller Verschiebung). Unterhalb davon an der schmalsten Stelle des Henkels sieht man öfter kleine Y-Motive in Gegenstellung (oder auch X-förmige) wie sie auch in Canosa vorkom-

men; manchmal (27) weiter oben die dünne Canosiner Svastica (vgl. § 8, 3. 4).

In der Bemalung des Schalenkörpers, welche unabhängig von der Henkelform so ziemlich einerlei Regel folgt (Ausnahme macht eigentlich nur 30), herrscht das Prinzip, an das die Kehle umziehende Band oder dessen Begleitlinien, Hängemotive in Wiederholungen anzusetzen. Es dienen dazu entweder die gespreizten A, auch wohl mit kleinen Strichgruppen abwechselnd (18), symmetrische L oder ⊵ Paare, (JIL ein charakteristisches Schema), oder breite, geschweifte Trapeze der Art wie § 8 B. Auch der Henkel scheint manchmal aus solchem Trapez herauszuwachsen. Dabei greifen Komplikationen Platz: das Trapez wird verdoppelt, selber mit Anhängseln versehen, und dergleichen. Jene buchstabenartigen Motive, meist in Doppellinien gezeichnet, wenigstens an den Schenkeln, haben statt des geraden Verbindungsstriches vielmehr einen gebrochenen, diesen aber ganz nah im Winkel, also ein kleines Viereck bildend, bald mit Punkt darin, bald mit Schraffierung (22); bisweilen ist dieser Innenwinkel durch ein vollgemaltes Dreieck ausgefüllt, (18, 23 u. ö), welches auf 25 ein wenig die Form eines Epheublattes annimmt. Dass auch da wo diese Füllung unterbleibt nicht etwa an Buchstaben gedacht ist, können schon die troischen Wirtel anzeigen, welche ganz ähnliche A- und Λ -Motive verwenden.

29 ist von moderner Hand übermalt, wodurch die breiten, seitlich stark concaven Trapeze (deutlich an 30 *bis* u. a.) entstellt und zu verbundenen Bögen umgestaltet sind. 30, nach Gestalt und Machart, auch schon wegen der Innenmalerei von der B-Klasse unzertrennlich, folgt an den Aussenseiten dem Dekorations-Prinzip von A, nicht ohne Spuren von Unsicherheit. Es ist dort eine Aussenzone geschaffen mit vertikalen Teilstrichen in verschiedener Gruppierung, zwischen denen überall ein uns schon bekanntes Motiv figuriert, das bogenförmig vertiefte Blockmuster (S. 206 f.), welches hier je einen kleinen Kreis darüber hat: an einer Stelle ist es durch ein Diagonalviereck ersetzt, dessen Felder nach verschiedenen Richtungen gestrichelt sind: letzteres ein Verfahren das in Apulien ebenso selten wie in der älteren Dekorationsmanier des westlichen Mittelitaliens gewöhnlich ist. In anderer Weise, mit wenig Glück, ist auf der Schale aus Melfi (28) ein Compro-

miss zwischen dem vorgezeichneten Stil und der A-Klasse angestrebt. Eigentümlich, wie öfter in Melfi, die Malfarben; hier ein lebhaftes Braun mit Zinnober; letzteres auch in 27. Im allgemeinen herrschen Schwarz und Violett mit Rot.

Die Bodenfläche der Schalen bietet nichts Sonderliches; nur dass öfter ein Stern gekreuzter Diagonalen erscheint, den die Aufidus-Gegend und Ruvo nicht kennt. Das sphärische Viereck begegnet fast nie (30 überhaupt apart), eher bleibt die Fläche unbemalt.

Dagegen fallen an der Innenseite höchst absonderliche Malereien auf.

Auf 26 erblicken wir eine Figur, die gleichsam wie eine menschliche Gestalt behandelt ist, obwohl sie nur aus linearen Mustern besteht. Den Kern bildet ein vollgemaltes Dreieck, bekrönt von einer geraden Linie, wie auch sonst üblich, ausserdem aber einer Art gebogenem Kamm. An den seitlichen Ecken sitzen zwei Digamma-förmige, jedoch nicht rechtwinklige Ansätze. Grössere Ansätze dieser Art mit einem Mittelstrich sitzen an der Basis; dieselben sind rechtwinklig, wie es das Gewöhnlichere, und mit drei Quer-Hasten, statt der zwei ausgestattet.

Empfängt der Beschauer hier ungefähr den Eindruck einer schematisierten Menschenfigur, so erinnern andere Beispiele mehr an Tierbilder. 29 stellt eine vollgemalte Klepsydra dar mit vier Haken an den Ecken, etwa wie Froschbeinen, welche sich nach gleicher Richtung bewegen. Ausserdem sitzen zwei Haken an der einen Basis und zwei Linien an der entgegengesetzten. 30 bringt dasselbe Schema, nur dass die Ansätze an der Basis Digamma-Form aufweisen und die Haken an den Ecken nach verschiedenen Richtungen gehen; das eine Dreieck ist hier mit roter Farbe ausgefüllt, als sollte der Oberteil einer menschlichen Figur angedeutet werden. Die übrigen Teile würden dazu jedoch wenig passen. Diese Schale begeht auch sonst in der Dekoration mancherlei Fehler; daher man sich besser an die Figur von 29 halten wird.

Die Elemente, aus welchen sich diese seltsamen Figuren zusammensetzen, halten sich durchaus im Kreis der üblichen Motive nur dass bei der erstgenannten das in der Daunia so häufige Gabelmuster (S. 230 f.) eine Krümmung erfährt; vollgemalte Dreiecke

ein sphärisches Viereck bildend, mit angesetzten grossen hakenförmigen Armen, finden sich im Innern geometrischer Schalen der Peuketia (Berlin; ganz ähnlich R. M. XIX 198, Beil. I 2 ohne die Ansätze). Immer wieder und in verschiedenster Weise werden Anläufe genommen, um aus geometrischen Elementen etwas Gegenständliches, womöglich menschliche Figuren herzustellen; besonders gelungen erscheint die Klagefrau a. a. O. 201 Abb. 2, zu 206, ein in der Terracotta-Plastik der Daunia (die Peuketia hat dergleichen nicht) beliebtes Motiv; der Kopf auf dem langen Hals ist bei jener Peuketischen Malerei gänzlich vernachlässigt: eine Eigentümlichkeit, die man an früh-italischen Terracotten (*Not. d. sc.* 1902, 155) oder ganz ähnlich bei gewissen ungarischen Ritzzeichnungen (Hörnes Urgesch. d. b. K. Taf. XXIX), eigentlich auch bei archaisch-griechischen Terracotten beobachtet ([1]). Die gegenwärtige Figur setzt auf den als Hals dienenden Strich unmittelbar eine Art Kopfschmuck. Die Extremitäten erinnern etwa an eine Manier, Vogelbeine, auch Schweiffedern, zu zeichnen, welche der gräko-phönikischen Epoche auf Kypros eigen ist und sich im westlichen Mittelitalien z. B. bei den Faliskern wiederholt ([2]).

Was die beiden anderen Figuren betrifft, so kannte man, schon lange ehe die so viel älteren Cycladen-Funde ([3]) mit ihren ähnlich schematisierten Menschenfiguren, dort auch in primitiven Ritzzeichnungen, zum Vorschein kamen, aus Kypros figürliche Malversuche, welche gleichfalls den Rumpf als Klepsydra gestalten, mit einem geringen Zusatz nach oben oder unten, diese ürbigens mit erhobenen Unterarmen und gespreizten Fingern: Ohnef.-Richter, Kypr. Taf. 216, 25 a und 73, 7 = Hörnes a. O. Taf. XVIII Fig. 3. Ebenfalls eine menschliche Figur, diesmal sicher eine männliche, ist auf einer vielleicht aus Unter-Italien stammenden Bronze in Gravierung darzustellen beabsichtigt. Hörnes S. 602 ([4]).

([1]) Hörnes a. O. Taf. I 1, p. 396 f. Monum. Piot I, 22. 23.

([2]) Cesnola-Collection Atlas, 954, 960. Cesnola-Stern, Cyprus, Taf. XCIV. In Rom Museo Papa Giulio 1. Zimmer, Schrank VIII 3479.

([3]) *Excavations at Phylacopi*, pl. V 8 C, XIII 14, 17, 18.

([4]) Hörnes' Verweisung auf Apulien ist nicht klar und erscheint am wenigsten berechtigt im Hinblick auf die dort zitierten Mon. d. L. VI, wo nur ganz anders stilisierte Figuren auftreten; vielleicht liegt eine Verwechslung vor und meint er die erst jetzt beschriebenen Berliner Stücke.

C) Sporadisches, altertümlicher als A *und* B.

31. Beil. VI 5. Bari M. P. 772 D. 0,15.
32. ebd. 3428. D. 0,118. Canosa.
33. Beil. I 3. Ruvo, Mus. Jatta. D. 0,08. Ruvo.
34. Bari M. P. 3988, Frgmt. D. 0,19. Ascoli-Satriano.
35. Abb. 6, 7 (S. 210 f.); ebd. 4054. D. 0,17. Mattinata am Gargano.

Die hier zusammengestellten Schalen sind unter sich nach Form und Dekoration zu verschieden, um als eine « Klasse » bezeichnet zu werden, gleich A und B. Das einzige Gemeinsame an ihnen ist vielleicht eine gewisse Tendenz, den Rand mehr oder weniger nach innen einzubiegen oder zu krümmen. Die Grundform schwankt zwischen einfacher lippenloser Calotte bei verschiedenartigem Henkel (32-33), und dem alten Villanova-Typus (34-35), nur mit primitiverem Henkel als in der Peuketia.

Eine ungefähre Mittelstellung nimmt 31, Beil. VI 5, ein: der Rand ist etwas eingebogen, der Körper ziemlich flach, der Henkel herzförmig mit einiger Erhöhung der aufwärts gekehrten Spitze. Die schwarz und rote, leider vielfach verscheuerte Malerei befindet sich hauptsächlich an der Innenseite, während aussen nur einige Streifen herumgehen, und die Unterseite frei bleibt. Ton rötlich mit gelblichem Ueberzug. Die Lippe ist beiderseitig dunkel gefärbt, der Henkel durch Zahnband belebt. Der innere Boden wird ungefähr wie an der Schale A 16 der Länge und Quere nach durch ganz breite Bänder geteilt, von welchen auch hier das quer zum Henkel stehende dominiert. Dasselbe hat in der Mitte ein bis auf einen winzigen Rest voll ausgemaltes (rechteckiges) Feld, oben und unten dünne vertikale Linien mit zwei stärkeren in der Mitte, welche eigentlich diametral durchgehend gedacht sind. Aus zwei gleichen Elementen setzt sich das andere Band zusammen, nur dass dieses durch das Farbenviereck unterbrochen, dann durch Querstriche zusammengehalten wird. Die beiden sich kreuzenden Systeme sind also durcheinander geflochten, jedoch in nicht ganz folgerichtiger Weise. Es ist auch nicht ganz in der Ordnung, dass die übrigbleibenden vier Aussenecken durch vertikale Striche gefüllt sind. Auf jeden Fall lässt sich hier nicht minder als bei der

Schale A 16 aus Ascoli-Satriano, wo nur noch anderweitige Elemente mitsprechen, erkennen, dass die Disposition sich derjenigen kyprischer Schalen nähert, um nicht zu sagen, ihr nachgebildet ist. Es genügt, auf solche wie Louvre A 111 pl. 8 zu verweisen, oder auch die von Curium, Murray *Excav.* p. 80 fig. 129. Alle zeigen die runde Fläche (manchmal auch den Boden, Murray fig. 129) durch einen breiten Mittelstreifen geteilt, während statt des Kreuzbandes allerdings Dreiecke vom Rande her einschneiden; dies eine ungleich schwierigere Disposition, welche viel Augenmass und Uebung im Treffen der diagonalen Richtung erforderte, und der die junge epichorisch-apulische Keramik begreiflicherweise aus dem Wege ging. Es kommt aber auch die übereinstimmende Schalenform in Betracht, also die gleichmässige Rundung des Körpers ohne Lippe oder Ausbiegung, und besondere Gestalt des Henkels, die so spezifisch kyprisch ist, mag der Henkel wagerecht abstehen oder aufrecht gebildet sein wie hier. Vgl. dazu R. M. XIX Einl. p. 231 (vgl. p. 316) fig. 9, Schale von Ripatransone.

32, von der einfachen Calotten-Form, die man auch schon in Alt-Tarent antrifft, wird durch einen steilen Sattelhenkel verunstaltet, wie ihn namentlich die Peuketia liebt und auch bei Schalen, allerdings grösserer Dimension, gern anbringt. Rötlicher Ton, gelblicher Ueberzug. Im Innern ein grosses einfaches Hakenkreuz, wie es die schwarze Schale von Ripatransone aussen am Boden, offenbar an falscher Stelle, eingeritzt zeigt.

33, an gewisse Bronzeformen erinnernd, besonders Novilara, *Mon. d. Linc.* V tav. 13, 21, zeichnet sich durch detaillierte und durchdachte Bemalung aus. Die Gruppen gedrängter, abwärts verlängerter Zickzacke gleich gesenkten Bajonetten, für N-Apulien charakteristisch, begegnen hier zum ersten Male. An dem schleifenförmigen Bandhenkel steigt von der Rückseite das Zeltmuster auf, mit der nach echt Ruveser Weise verlängerten Bekrönungslinie, die sich hier über die Henkelbiegung bis nach der anderen Seite fortsetzt (vgl. A 11). Das kleine Saugrohr wird mit der Henkelpartie noch durch besonders sinnreiche Zeichnung verbunden: die Wurzel des Rohres ist von mehreren Kreislinien, die Henkelpartie durch drei erst senkrechte, dann umbiegende Linien eingerahmt; dazwischen laufen horizontale Linien, an welchen das symmetrische Digamma-Muster hängt. (S. 218).

Diesen Schalentypen, welche sich schon der Form nach mehr oder weniger an fremde Kulturen anschliessen, stehen einige andere gegenüber, 34, 35, welche keiner anderen Voraussetzung bedurften als der einfachen Urne mit der Schale darüber. Sie bekunden zugleich ein älteres Stadium der ganzen Kunstübung, teils durch die Bemalung, teils durch die Unvollkommenheiten ihrer äusseren Gestaltung, die hier um so mehr auffällt, als gerade die Schalenform sich auch ohne Drehscheibe mit den einfachsten mechanischen Mitteln, durch Bewegung einer massiven Scheibe, herstellen liess. 34 mag nach den damit zusammen gefundenen Objekten dem VII. Jahrhundert naherücken. 35 kann nicht jünger sein.



Abb. 8. Von einem grösseren Gefäss aus Canosa; s. S. 224, 1.

Das besagte Fragment von Ascoli (34), etwa in der Grösse der Peuketischen Schalen, doch weniger konisch und flacher, hat ziemlich breiten, einwärts gewendeten Rand, welcher die wenig sichtbare Aussenkante durch einen gemalten schmalen Streifen markiert; noch zwei andere schmale Streifen umziehen den Rand. Dies die ganze Malerei, die in dunkel violetten Farben hergestellt ist. Die starke Wandung zeigt hellen gereinigten Ton mit fein gelblichem Ueberzug. Die ganze Form verrät noch eine gewisse Unsicherheit. Der Henkel muss an der Seite gesessen haben. In ein noch etwas früheres Stadium der bemalten Keramik führt uns 35, die Schale vom Garganus. Altertümlich konischer Zuschnitt, schwache Einbiegung des Randes mit abstehendem rundlichem Henkel. Unregelmässig nach Form (zusammengedrückte Rundung) und Brennung; die Oberfläche des bräunlichen Tones blättert leicht ab und gestattet nicht von einem Ueberzug zu sprechen.

Bemalt ist, in brauner stumpfer Farbe, der Rand mit einer schmalen Zone isolirter, schraffierter Dreiecke [1], im Prinzip den Peuketischen Schalen verwandt (Peuc. 38 fig. 10 bietet nicht die charakteristischen Dekorationen), der Innengrund — nicht ohne Korrekturen — mit einem Gemisch von Liniengruppen, gestrichelten Rauten, Zickzackgruppen und kleineren Motiven. Die Mängel betreffen jedoch mehr die Auswahl und Disposition, während die Ausführung, namentlich die Strichführung eine nicht ganz ungeübte Hand verraten. Jene Muster waren für alles Andere als den eingeengten kreisförmigen Boden berechnet; wie denn die Wahl dieses Platzes



Abb. 9. Teller aus Canosa.

eine nur durch Unerfahrenheit zu entschuldigende Kühnheit bekundet. Die Motive selbst, auch die Malfarbe, erinnern, seltsam genug, am meisten an Tarent.

§ 14. Teller. Schüsseln.

1. Bari M. P. 1561. D. 0,13.
(2. ebd. 2946. D. 0,17. Umgegend von Bari).
3. Privatbesitz. D. 0,145. Barletta.
4. Bari M. P. 3193. D. 0,15. Canosa.
5. Abb. 9; ebd. 3903. D. 0,155. Canosa.
6. ebd. 4082. D. 0,135. Ordona.
7. ebd. 3327. D. 0,165. Canosa.
8. ebd. 3522. Fragment. Melfi.
9. ebd. 4081. D. 0,122. Ordona.
10. ebd. 3597. D. 0,23. Canosa.
11. ebd. 4063. D. 0,235. Melfi.

[1] Das Fragment Abb. 8 im Text zeigt eine Weiterbildung des Motivs in Verbindung mit dem in der N-Region ungemein seltenen Bogenfriese.

Hier eine Auswahl desjenigen Geschirres, welches seiner Form nach für Speisen, Früchte und dergleichen dienen konnte. Es ist durchweg innen bemalt, da das grobe Alltagsgerät im Allgemeinen nicht mit in die Gräber wanderte. Zum Teil besteht es aus ziemlich flachen, schwach vertieften Tellern, die manchmal abgesetzten flachen Rand zeigen, anderwärts nur abgeplattet sind. Anderes besteht aus kleineren oder grösseren Näpfen und Schüsseln von ungefähr calottenförmigem Zuschnitt, auch diese ohne Fussplatte oder Fussring. Aus den flachen Tellern ist durch Hinzufügung eines 5-7 cm hohen kegelförmigen Fusses manchmal eine Art Fruchtschale hergestellt, in der Art jener, nur oben gewölbteren, welche in der Nähe von Bari vorkommen (vgl. Peuc. p. 35 n. 18, fig. 7), auch dort abwechselnd mit flachen Tellern (Peuc. 35 n. 19).

Gleichwie dort ist auch hier öfter ein grosses Hakenkreuz in die Mitte der Fläche gemalt, natürlich in den einfacheren Formen der N-Region: es ist immer erfreulich, das uralte Zeichen an der zentralen Stelle zu finden, die ihm die Villanova-Kunst gewahrt hat, und damit gewissermassen etwas von dem ursprünglich damit verbundenen Sinne der Dreh- oder Kurbelbewegung gerettet zu sehen, welcher den Griechen so früh abhanden gekommen. [1] Im Allgemeinen herrscht das Prinzip, die runde Fläche in radialem oder diagonalem Sinne einzuteilen; Nr. 2, welche, obwohl nicht im N gefunden, zur Erläuterung hierher gezogen wird, verwendet dazu in ganz naiver Weise das Zeltmuster, indem sie um je einen rot gemalten keilförmigen Kern convergierende Linien gruppiert; (dass im Centrum zwei kleine grobe Kreise in den feuchten Ton eingefurcht wurden, ebenso bei 1, ist für die Peuketia bezeichnend, die ein so umständliches Verfahren immer noch bequemer fand als das Aufmalen von Kreisen mit dem Pinsel). Die rationelle Einteilung, worauf hier hingestrebt wird, ist diejenige in vier Quadranten-Systeme [2], die sich nach Art des Zeltmusters gestalten liessen; wobei naturgemäss das Diagonalkreuz verstärkt, d. h. durch doppelte Linien gegeben wird, gelegentlich auch noch andere Elemente zwischen den beiden Mittellinien Platz finden, einfacher Mäander, verzahnt gestellte Vierecke (5, Abb. 9). Tiefer gerundete Näpfe

(1) Nur gewisse antike Schlüsseln verraten noch diesen Sinn.

(2) Vgl. Deckel von den Cycladen: Phylakopi pl. VIII 3 zu p. 96. Ephim. 1899 Taf. 8, 11 a.

und Schüsseln beschränken sich auf die kreuzweisen Diagonalen, zwei bis drei neben einander; wobei sich im Aussehen des Ganzen merkwürdige Uebereinstimmungen mit mykenischen Gefässen ergeben [1], wie denn auch gewisse kleine längsdurchbohrte Seitengriffe (9) an Uraltes erinnern. [2] Bei geräumigeren Gefässen wird auch wohl noch ein zweites feineres Diagonalkreuz von Wellenlinien eingelegt. Die Besprechung und Abbildung der sehr merkwürdigen Schüssel 11 muss ich mir für eine andere Gelegenheit vorbehalten.

§ 15. Kannen.

Im Gegensatze zu Sizilien, aber auch zu dem benachbarten Lucanien, welche beide an Kannen Ueberfluss haben, zeigt sich in Apulien ein entschiedener Mangel an derartigen Gussgefässen; eine Tatsache, welche in der Landschaft, je mehr nach N, um so unzweifelhafter hervortritt. Lecce hatte sich wenigstens eine altgriechische Form zu eigen gemacht. Wo in Mittelapulien Kannen auftreten, handelt es sich ebenfalls um archaisch griechische Typen (Peuc. p. 47, 1), auf die aber mit ganz vereinzelten Ausnahmen (Peuc. Taf. III 34 zu p. 49 und 23 f.) die einheimische geometrische Dekorationsweise keine Anwendung findet. In N fehlen aber auch diese in der Regel. Wie eine so volkreiche Stadt wie Canosa ohne dergleichen auskommen konnte, ist nicht ohne weiteres einzusehen; vgl. § 16. Ich kenne eigentlich nur eine kleine Kanne (im Neapeler Museum), welche, der Bemalung nach, den Charakter der Aufidus-Stadt trägt. Die wenigen, welche man weiter nördlich antrifft, sind wieder Nachahmungen oder Verunstaltungen altgriechischer Oenochoen; so in Ascoli, Bari M. P. 4033, 4034, in San Severo, in Ordona *Not. d. Sc.* 1907, 32 fig. 4. An der Kleeblattmündung, wo die Peuketischen aus griechischer Fabrik (mit einheimischer einfacher Bemalung) ein ∧ zu führen pflegen [3],

[1] Vgl. Schliemann, Tiryns Taf. XXVII fig. b. Vgl. a. Teller vom Heraion, Waldstein, *The Heraion of Argos* II p. 96 fig. 32 a.

[2] Für Apulien vgl. Mayer, Molfetta p. 95 n. 6, mit der Anmerk. 2.

[3] Vgl. das Ornament spätjonischer Vasen: Böhlau Nekrop. Taf. III 4; dazu Alfedena, Mon. d. L. X 295 fig. 37 c. Als Marke: *Montelius civ. pr* 70, 19; 95, 8. *Notizie* 1907, 505 fig. 3. Sonst noch z. B. Montel. 158, 22; prähistorisch häufig.

bemerkt man hier ein Kreissystem oder, sehr deplaciert, das Digamma-Schema. Aus N muss auch eine Tonklapper, ein Spielzeug, stammen (mit Stein darin), welche einer Flaschenform nachgebildet, an dem zusammengedrückten Hals eine Art Vogelkopf darstellt, mit Schnabel und angeklebten Scheibchen, ausserdem durchbohrt zum Anhängen (Bari 1554). Die beiden schweren Kugelkannen Bari M. P. 3484, 3485, bei einem Sammler in Bari erworben, könnten nach Farbe des Tons und den Nagelköpfen, die dort nicht üblich, allenfalls wie so manches in jener Sammlung, aus Canosa stammen. Sie sind von wenig gereinigtem Material und grober Arbeit, 0,145 hoch, mit plattem Rand und breitem, eckig gebogenem Henkel; beide ruhen auf einem niedrigen Fusse. In ziemlich unsicherer Weise sind am Körper breite rote Streifen gemalt, von schwarzen Linien begleitet, mit einer Zone von Punktrosetten an der Schulter, welche sich an dem Bauche des anderen Exemplars wiederholt, wo das gegenwärtige ein anderes, nur unvollkommen verstandenes Motiv benutzte (vgl. S. 183). Die dunkel gefärbte Mündung wird durch ein gestricheltes Band belebt. Verglichen mit archaisch griechischen Kannen ähneln diese wohl am meisten gewissen jonischen, wie man sie in Bronze schon früher aus West-Italischen Nachbildungen hatte und jetzt aus Eretria kennt: Ephim. 1903, 11 Fig. 6. Vgl. auch *Not. d. sc.* 1893, 318 Syrakus; ferner Thera, II 196. Pfuhl R. M, 28 Beil. 38,3 p. 211. Anderweitige archaisch-griechische Muster verrät eine angeblich in Brindisi gefundene Kanne mit plastischer Schlange auf dem Henkel (1).

Ich erwähne noch aus den nördlichsten Teilen gewisse unbemalte, ziemlich grobe Kannen von Larinum, darunter solche mit ebenfalls geknicktem Henkel und Nägelköpfen darauf nahe der Mündung. Eine Kugelkanne aus Canosa, Bari M. P. 2358, etwa von der Grösse der zuvor beschriebenen, mit Andeutung von gewundenen Strickhenkeln und leicht ausgebogener Tülle an der Mündung, verrät trotz ihrer Form die Maltechnik einer jüngeren Periode: sie war bereits in rosa auf weissem Grunde getüncht. Alles dies bleiben sporadische Erscheinungen, denen sich noch ähnliche Versuche aus Campobasso, andererseits Calabrien, an die Seite stellen liessen.

(1) Vgl. noch zwei einfache Kannen von Ordona oben S. 184, 1.

§ 16. Askoi.

Unschwer errät man, wie es kam, dass sich die an Gefässformen so reiche Daunia, namentlich Canosa, ohne alle Krüge und Kannen behelfen konnte. Man besass dort in den Askoi ein Gefäss, welches deren Stelle nicht nur völlig vertrat, sondern damit auch noch ganz besondere Eigenschaften verband; wofür ich auf meinen Artikel Askoi, Jahrbuch d. Inst. 1907 (1) verweise. Von den dort unterschiedenen Typen kommen in keiner antiken Landschaft so viele vor wie in Apulien; in dem geometrischen Stil der Daunia erscheinen vorherrschend B und Fa, nur selten und in kleineren Dimensionen der Kugel-Askos (F), welcher später, im IV. Jahrhundert, eine so grosse Rolle spielt. B, anfänglich mehr lang (bis 20 cm) als hoch, nimmt dann an Höhe zu, eine Entwicklung, die man nicht nur in Apulien beobachtet. F pflegt hier einen querstehenden Ringhenkel zu haben. Die kropfartige Krümmung des Halses an B, welche an manchen Orten (Kreta, Istrien) einige Mal auffällt, kommt in Apulien selbst nicht leicht vor.

Typus B. *Schwimmvogel-Schema, ohne Kopf.*

1. Bari M. P. 3789. Larinum.
2. Beil. VII 6; ebd. 4025. Ascoli-Satriano.
3. Beil. VII 7; ebd. 4026. Ascoli-Satriano.
4. San Severo, Privatbesitz.
5. Cambridge, Fitzwilliam Mus. 233.
6. Bari M. P. 649.
7. ebd. 3598. Canosa.
8. ebd. 3441. Canosa.
9. Berlin, Antiquarium, Inv. 4788; Jahrb. a. O. Abb. 7. Canosa.
10. Berlin, Antiqu. 268.
11. Ruvo. Mus. Jatta 201.
12. Beil. VII 2. Bari M. P. 305.
13. ebd. 3445. Canosa.
14. ebd. 3830. Canosa.
15. Beil. VII 1. Berlin, Antiqu., Inv. 4789. Canosa.
16. Bari M. P. 3440. Canosa.
17. ebd. M. P. 228.
18. Cambridge, Fitzwilliam Mus. 234, klein.

(1) S. 225 daselbst zu Abb. 182 sind die sinnlosen Worte « der vorumbrischen Zeit » zu streichen.

Typus F, *kugelförmig.*

19. Neapel. Mus. Naz., Inv.-N. 80746 (3187), rotes Etiquett 389.
20. Marseille, Mus. 1425. H. 0,127.
21. Jahrbuch a. O. Abb. 26. Bari M. P. 3758. D. 0,30.
(22. Neapel M. N. Mon. d. Linc. VI 370 Fig. 12).

Typus Fa. *Gedrückte Kugel mit Buckel, breitrandiger Mündung; Henkel, wenn quer stehend, ringförmig. Grösse sehr verschieden.*

23. Lecce M. P. 6. Durchm. 0,13. Canosa.
24. ebd. 107. Canosa. Jahrb. a. O. 228 Abb. 29. Ungewöhnlich.
25. Berlin, Antiqu. 267. Canosa.
26. ebd. Inv. 4782. Canosa.
27. Bari M. P. 1552. D. 0,11. Canosa.
28. ebd. 1553. D. 0,105. Canosa.
29. ebd. 2709. D. 0,11. Canosa.
30. ebd. 2711, Frgmt. Canosa.
31. Taf. VIII, 7; ebd. 3634. Barletta.
32. Ruvo, Mus. Jatta 202.
33. Bari M. P. 2706. D. 0,105. Canosa.
34-37. Berlin, Antiqu. Inv. 4784-4787. Canosa.
38. Bari M. P. 2298; gross. Canosa.

In der Dekoration der ersten Klasse unterscheidet man gewöhnlich einen langen Ornamentstreifen, darunter einen starken Farbstreifen und einige schwächere. Unterhalb im freien Raume manchmal Kreise (15), bei vollerer Bemalung eine Schicht mit Klötzen (2,13). In der Ornamentzone herrschen Rautenmuster (14, 15) oder Dreiecke (13), in anderen Fällen Sigma (ϵ)-förmige aufrechte Zickzacke. Letztere sind auf 9 quer durchstrichen, also zu dem bekannten Dreizack-Motiv gestaltet, welches nun seitlich zu stehen kommt. (Vgl. § 12, 3). Quer über dem Rücken, auch unter dem Henkel hindurch, laufen meist kurze Streifen, welche das Ganze wie das Geschirr eines Zugtieres zusammenhalten. Abweichend davon bewegt sich bei 5 und 8 die Malerei in starken vertikalen Motiven (vgl. § 12); 8 zeigt dazwischen noch eine Art groben Kammes, unverstanden nach aufwärts gerichtet.



An 15, Beilage VII 1, fällt die grobe, fast primitive Töpferarbeit auf, während die Bemalung eine nicht ungeübte Hand verrät und die Motive des geknickten Dreizacks und namentlich die kleinen Kreuze (am Halse) in Canosa nicht so früh auftreten. Was die Mittelfigur vorn am Halse bedeuten soll, ein Gewirr von Lambda-förmigen Zacken, lohnt sich kaum zu untersuchen; schwerlich das häufige hohe Dreieckmuster (vgl. 12).

1 bietet nur einfache Längsstreifen, 3 eigentlich auch keine anderen Elemente, doch in eigenartiger Variierung; die Streifen sind dort nämlich an der oberen Gefässhälfte zusammengerafft und verengen sich nach vorn zu, um dann wieder freieren Schwung zu nehmen. 4, gleich manchen anderen z. B. 18 henkellos, zeigt in Thon und Bemalung alle die Eigenthümlichkeiten der nördlichsten Fabriken wie die Gefässe § 8, B 8 ff.

Von dem F-Typus, der im 4. Jahrhundert in Canosa zu grossen Wassergefässen dient, auch gräcisierenden Pflanzenschmuck, oder, in den Grabvasen, noch anderweitige, polychrome Bemalung erhält, kenne ich nur wenige Exemplare mit geometrischer Dekoration (19, 20). Ein seltenes altertümliches Stück, an Cykladen-Askoi erinnernd, ist 21 (Jahrbuch a. O. Abb. 26). Die geometrischen, von kleineren Proportionen und etwas gedrückter Form, zeigen übereinstimmende, magere Dekoration in Schwarz, 19 mit etwas Rot dazwischen: nahe dem Henkel eine Zone mit Teilstrichen und an vier Stellen eingesetztem Dreieck, dieses bald mit horizontaler Strichelung, bald ohne solche; den grösseren Unterteil des Gefässes frei bis auf die an drei Punkten angehängten Zickzackgruppen (§ 13, 33), dazwischen noch je ein kleines Kreissystem. Am Ausgussrande Bogensysteme, am Hals vertikale Strichgruppen, dazwischen (an 19 deutlich) querschraffiertes Dreieck von Zweig bekrönt, daneben ᛋ -Figuren im freien Raum. 20 scheint nach der Phot. von blanker, regelmässiger Form zu sein, während an 19 sich die bekannte mühsame Schabarbeit (§ 4 p. 309) bemerkbar macht. Auf dem Henkel von 20 erkennt man die vielzinkige Gabel (Peuc. p. 78), wie auch auf dem grossen zweifarbigen 21 (Peuc. Fig. 20 d, e). Letzterer hat nur einfache Farbbänder mit angehängten Dreiecken.

Die konfuse Dekoration von 22, welches auch in der Form misslungen, verlohnt kaum einer Analyse; vgl. Petersen R. M.

XIV 185. Ueber die Fabrik weiss ich nichts zu sagen. Uebrigens erscheint auch hier die Gabel (verkehrt gestellt, Spitzen aufwärts) wie auch auf einem mit Palmetten verzierten Askos in Neapel M. N. 785 (¹).

Ungleich zahlreicher ist die nächste Klasse, Typus Fa, mit welcher die nord-apulische Keramik in technischer Hinsicht wohl ihren Höhepunkt erreicht. Der uralte Gefässtypus wird hier gern mit Sieb und Seitenmulde oder auch mit Saugrohr versehen. Die Gefässe sind äusserst dünnwandig, von feinster Drehscheibenarbeit, und gelangen mit ihrer sorgfältig abgestimmten Dekoration zur glücklichsten Wirkung da, wo als Malfarben schwarz und violett -letzteres ist manchmal zu einem tiefen rot geworden-verwendet werden. An konkurrierenden Nachahmungen scheint es nicht gefehlt zu haben. Man meint dieselben an der geringeren Feinheit, dem Mangel des fein gelblichen Ueberzugs, dem ziegelfarbenen Rot, auch wohl dem Zuschnitt des Ringhenkels zu erkennen, welcher bei den besseren Produkten nicht rund, sondern kantig zu sein pflegt.

Die Dekoration bietet im Einzelnen wenig Neues. Umlaufende Zonen mannigfach, bald kräftiger, bald leichter abgeteilt, mit verschachtelten Rechtecksystemen oder kleinem Strahlen-Viereck (vgl. § 3 S. 287), Motiven, die vorn am Halse wiederholt werden. An der Unterseite zahlreiche kleine Kreissysteme (auch in der Mulde), sonst auch wohl Hängemuster, wie an 31 das gedoppelte A, das aussen mit kurzen Zahnreihen streckenweise besetzt ist. Einfachere Gefässe beschränken sich auf Streifen zuoberst, mit Anhängseln, sei es Dreiecken oder Zickzackgruppen, im letzteren Falle mit kleinen Kreisen daneben (im freien Raume); so 19, 20; vgl. § 13, C 34 ff. Das gezahnte Dreiecksystem mit oder ohne Zweigbekrönung kommt bei allen Klassen in der einen oder an-

(¹) Das Gabelmuster auf tönernen, obeliskenförmigen Webgewichten aus Manduria östlich von Tarent, etwa IV. Jahrhundert: Notizie d. sc. 1886, 101 und, den unsrigen ähnlicher, aus Steiermark, Hörnes Urg. d. b. K. 474, Much Präh. Atlas p. 103 Fig. 10; Provenienz ist Peuc. 79, 4 falsch angegeben. Zu dem vielleicht verwandten Motiv Peuc. Fig. 20 b vgl. die Wandmalerei im Palast von Tiryns Schliemann Taf. XI C, umgekehrt bei Schuchardt 2. Aufl., Fig. 114, Perrot-Chip. VI p. 542, auch die kyprische Vase Ohnefalsch-Richter Kypr., Taf. LXXIII 15.

deren Weise zur Verwendung, ganz besonders (in steiler Form) vorn am Halse, wo es schon monochrome Askoi der Falisker in Ritzung aufweisen: Jahrb. a. O. 228, Abb. 27.

Der grosse Askos 25 von ausgiebigerer Dekoration erinnert in der Zeichnung durchaus an gewisse Kratere von Ruvo; man sehe die Rautenreihe mit zu kurzer, abgesetzter Schraffierung, die gerade stehenden kleinen Vierecke mit regelmässiger Punktierung, wie Würfelaugen. Vorn bemerkt man einige vollgemalte Rauten mit Sigma-förmig umgebogener Endigung, wie an einer der Schalen (§ 13, 1). An der hinteren Henkelwurzel einen kurzen Dreizack mit eingebogenem Aussenzinken, vielleicht eine Variation der oft am Henkel bemerkten Gabel.

24 unterscheidet sich durch einen seitlich angebrachten steilen Spitzohrhenkel nach Art der grossen Henkelnäpfe (§ 8 A), und die entsprechend aparte Bemalung, welche mit ihren mehrfachen Zonen an grössere Gefässe gemahnt, andrerseits die Centraldekoration des Buckels (kleines gemustertes Schachbrett von drei ┌ und einem rechtwinkligen ∧ umgeben) wahrscheinlich von Schalen und Schüsseln entlehnt.

Nicht berücksichtigt sind in unserer Uebersicht Berlin 266 und 269, weil nicht apulisch, wenn gleich unteritalisch (der eine lucanisch-metapontinisch), sowie zwei Stücke des Provinzialmuseums zu Lecce, dort No. 29 und 31, mit der schwerlich zutreffenden Aufschrift 'Canosa'; Lecce 29 stellt sich ohne Weiteres zu Peuc. fig. 16; zum Henkel vgl. fig. 9, 10; vielleicht gehört auch Lecce 31 in eine ähnliche Fabrik.

Aus einer Art Askos scheint die Gestalt des seltenen Neapeler Stückes aus Canosa Taf. VIII 8 entwickelt zu sein. Die nächste Vorstufe bilden Gefässe wie *Notizie* 1901, 501 fig. 3, und *Bull. Pal.* 1901 tav. IV 7. Im Rahmen des gegenwärtigen Artikels muss ich es mir versagen, die Bedeutung dieses Stückes nach allen Seiten zu würdigen.

V. Tarent.

Bereits seit Anfang dieser Untersuchungen ist wiederholt von dem wichtigen Fund die Rede gewesen, welcher i. J. 1880 in der Neustadt, dem Borgo nuovo, von Tarent unweit des Museums

gemacht wurde [1]. Mehr als 350 Vasen, die meisten wohlerhalten, zog man aus einer tiefen Grube in Via Cavour, wovon ein Teil monochrome Impasto-Waare, der übrige bemaltes, teilweise recht feines Thongeschirr war [2].

Die Erscheinung, dass hunderte von Vasen, die zudem zweierlei verschiedenen Culturen angehören, in einer Grube geborgen wurden, findet ihre natürliche Analogie und Erklärung in Putignano, R. M. XIX 206, wo die Gräberreste in einen Haufen zusammengescharrt in einer kleinen unterirdischen Kammer geborgen wurden, hier offenbar in der Meinung, dass es sich um Reste christlicher Ruhestätten handele. Der betreffende Teil von Tarent ist erst in neueren Zeiten bebaut worden, so dass der Vorgang ehedem bei Feld- und Erdarbeiten auf freiem Felde stattgefunden haben muss und die Funde recht wohl von einer ganzen Strecke, sogleich oder nach und nach, zusammen gelesen sein mochten. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass es auch hier Gräber waren, aus denen man diese Topfwaare hervorzog. Dass auch Wohnstätten in der Nähe lagen, ist nach dem a. a. O. 209 Dargelegten nicht unmöglich.

Die ältere Gruppe, etwa 140 Stücke umfassend, weist Töpfe und dazu gehörige Henkelschalen auf, daneben einige Näpfe und Schalen anderer Form; alle aus schwärzlichem oder dunkelgrauem Material. Die andere, trotz ihrer grösseren Anzahl (gegen 220), hat gar keine Henkelschalen, Töpfe nur in geringem Maasse, dane-

(1) Helbig, *Bull. d. Inst.* 1881 p. 178. Viola, *Ann. d. Ist.* 1883 p. 106. Orsi, *Bull. Paletn.* 1885 p. 72; 1890 p. 132. Die von vornherein unwahrscheinliche, von Petersen in diesen Mitth. XIV p. 186 mit Recht zurückgewiesene Nachricht, dass es sich um ein grosses Grab gehandelt, gab mir gelegentlich seines Aufenthaltes in Bari Herr Viola, welcher sie meinen Zweifeln gegenüber durch eine grosse Skizze illustrirte (diese improvisirte Zeichnung ist mir während des Druckes der Peucetia in Bari 1898 abhanden gekommen). Es ist übrigens ein alter Jrrtum; auch Orsi B. P. 1890, 132 spricht davon als einer *curiosa tomba*.

(2) G. Patroni welcher, wie schon von Andern festgestellt worden (in diesen Mitth. XIV, 178, 2), bei seinen unmittelbar vorangehenden Arbeiten die fundamentale Tarentiner Gruppe nicht kannte, hat *Atti dell'Acc. Nap.* 1898 der Versuchung nicht widerstehen können, bei der rotfig.-unteritalischen Vasenmalerei sich mit diesen z. T. prähistorischen Dingen zu beschäftigen.

ben einige Kratere (in Fragmenten); die allermeisten Stücke sind kugelförmige Tassen, bald klein, bald etwas grösser, aber jedenfalls so entschieden überwiegend, dass wenn nicht deutliche Verschiedenheiten in der Ausführung vorhanden und die Gefässe selbst stark angegriffen wären, Mancher wohl gar von den Resten einer Töpferei reden würde; ein Gedanke, welcher übrigens schon durch die Ungleichheit des übrigen Geschirrs ebenso ausgeschlossen wird wie durch die Gegenwart der Impasto-Serie.

Im inneren Apulien ist in ausgiebigem Maasse die Sitte beobachtet worden, den Toten eine Tasse mit ins Grab zu geben, und zwar von ähnlicher Kugelform und einem nachgeahmt primitiven Aussehen, welches von dem der übrigen Stücke seltsam genug absticht (S. 176 ff.); die Tasse schien sich öfter über dem geschlossenen Grabe vorzufinden. Es wurde bereits bei jenem Anlass an das Epigramm des Tarentiner Dichters erinnert, wonach der Tote die Kylix nur ungern vermisste. Und die Folgerung ist kaum abzuweisen, dass diese alttarentiner Tassen ungefähr ebensoviele Gräber anzeigen. Rein griechisch brauchten dieselben darum ebenso wenig zu sein wie jene apulischen Gräber. Allein ein Merkmal ist damit allerdings gegeben für eine Cultur, welche nicht wie die mit Töpfen und Henkelschalen sich zur altitalischen in Parallele stellt. Die Anzahl der Gräber, beide Serien zusammengenommen, würde hiernach also eine beträchtliche gewesen sein und den Charakter der Ansiedlung weit über denjenigen versprengter Bevölkerungs-Elemente erheben. Sicherlich lagen an anderen Punkten noch andere Gräber und andere Wohnstätten, wie sich auch in Putignano Gräber mit derselben archaischen Vasengattung an anderen Punkten der Stadt gefunden haben. (R. M. XIV, 53 u. ö.).

Der Beschauer, welcher zum ersten Mal die beiden Serien nebeneinander sieht, ist nur allzu geneigt, die monochromen Gefässe einer viel älteren, tieferen Gräberschicht zuzuschreiben. Diese Möglichkeit ist aber schon ohnehin gering oder eingeschränkt, wenn wir die besonderen Umstände, denen die Erhaltung dieses Vasenhaufens verdankt wird, richtig verstanden haben: denn solche gelegentlichen Feldarbeiten pflegen nicht sehr weit in die Tiefe zu dringen, jedenfalls nicht über Bedürfniss und Zufall hinaus zu gehen, und daher selten mehr als eine antike Schicht zu Tage zu

fördern. Auch müsste in diesem Falle die zweite Serie eine Entwickelung, eine Fortsetzung der ersten darstellen; wie dies auch z. B. Quagliati (*Not. d. sc.* 1902, 584) anzunehmen scheint. Bei näherer Vergleichung ergiebt sich aber, dass dies nicht der Fall ist. Die Vertreter der bemalten Thonwaare, welche letzte durchaus in fertiger Technik unvermittelt auftritt, stellen wohl ein neues, aber darum noch nicht jüngeres Cultur-Element dar, welches höchst wahrscheinlich neben jenem bestand, so dass sich allenfalls Wechselbeziehungen ergaben, aber keine Uebergänge, welche das Anfangsstadium der zweiten Periode bezeichnen könnten. Darin liegt eben die Bedeutung dieses Fundes, dass hier mit einer gänzlich durch Impasto repräsentirten Cultur in nächster Nachbarschaft eine Keramik erscheint, welche ebenso ausschliesslich in Thon und Bemalung — wenige Stücke sind unbemalt — arbeitet. Nicht um sporadische Spuren einer Fremdcultur, wie sie in den Rundhügelgräbern auftreten, oder um einen beliebig verpflanzten Jndustriezweig handelt es sich, sondern um eine gleich jener ersten compakt auftretenden Masse [1], um eine in sich homogene, zusammenhängende Culturschicht, mit den deutlichen Merkmalen einer Bevölkerung, die von der andern verschieden, doch mit ihr zusammen wohnte und lebte.

Betrachten wir zunächst die monochrome Gruppe. Jhrer technischen Beschaffenheit nach erscheinen die Gefässe schwer und dickwandig, aber regelmässig gearbeitet, aus einem gemischten Material, an der Aussenseite polirt, wobei bald die schwärzliche, bald die graue Farbe überwiegt. Von eingeritzten Verzierungen ist keinerlei Spur zu bemerken. Am meisten Aehnlichkeit besitzen sie, um von Süd-Italien zu sprechen, mit gewissen Gefässen aus dem westlichen Calabrien; Apulien selbst, verrät in den vereinzelten Impasto-Stücken, die den Fundumständen nach auf die Eisenzeit deuten, einen gewissen Verfall der alten, monochromen Töpferkunst, indem die sandigen, kieseligen Bestandteile ungebührlich hervortreten, die alte Politur manchmal durch Anfettung ersetzt wird und in den Formen sich bereits griechische Elemente einmischen. Diese Decadenz bemerkt man an den Tarentiner Gefässen noch nicht; sie sind sogar aus besserem Material und von regelmässigerer Arbeit als die Reste aus den Hügelgräbern der Murge.

[1] An diesem Verhältniss würde sich auch dann nichts ändern, wenn man die beiden Sorten durcheinandermischen wollte.

Von den Töpfen der monochromen Serie (Beil. VIII 3, Formentaf. 4, 6 vgl. 12), erreichen die meisten nur eine Höhe von 0,15-0,20, während andere, nach den Fragmenten zu urteilen, viel grösser gewesen sein müssen. Der vorherrschende Typus hat über dem breiteren Unterkörper einen deutlich abgesetzten, mehr oder weniger schrägen, oft leicht geschwellten Oberteil mit umgebogenem Rand. Die Henkel, in der Regel aufrecht, waren ursprünglich jedenfalls kurz, auch wohl manchmal altertümlich eingefurcht (141), an Bauch und Schulter ansitzend; derartige Gefässe müssen, wie das vierhenklige 142 (Form 6) ungemein an die 1. Periode von Este erinnert haben, während andere, durch die starke Verjüngung des Körpers nach oben jenen ähneln, die aus den altitalischen Gräbern von Sybaris und Cumä, und noch entsprechender aus Latium bekannt geworden. Es fehlen nicht plastische Dornen, bei andern vertikale Rippen, die einen wie die anderen isolirt an etwa 4 Stellen des Körpers. Bei so naher Verwandtschaft mit andern italischen Gruppen wie sie sich auch aus andern Gefässformen ergeben wird, kann es nur Zufall sein, dass hier Exemplare mit tiefsitzenden, seitlich abstehenden Henkeln fehlen: dafür bürgt auch die bemalte Waare, 135 = Peuc. Taf. IV A, p. 35 f., auch ein rotthoniges Exemplar (136; Beil. X, 12), Stücke, welche ohne den Vorgang der alten Impasto-Keramik diese Eigentümlichkeit nicht hätten reproduciren können. Als jüngere Form dieser ja nicht auf eine Generation beschränkten Impasto-Keramik können die breiten, den Rand überragenden Bandhenkel betrachtet werden, wie sie hier namentlich in Verbindung mit gedrückteren Gefässproportionen auftreten, und die sich merklich genug von den älteren, weniger geöffneten Henkeln unterscheiden. F. 7, 10.

Ich wundere mich, dass ein so besonnener Forscher wie Quagliati sich hier von einer Vergleichung der Timmari-Keramik, namentlich durch Herausgreifen einzelner Stücke, Aufschluss versprechen konnte (*Not. d. scavi* 1902, 584). Jene von Ridola und Quagliati aufgedeckte Brand-Nekropole am Bradano gehört, ihrem ganzen, von den Entdeckern selbst richtig gewürdigten Charakter nach, im Wesentlichen noch der Bronzezeit an [1]; für welche unter Anderem auch die randlosen Urnen -Typen bezeichnend

[1] Vgl. *Bull. d. Paletn.* 1901 p. 27 (Ridola). *Notizie d. scavi* 1900 p. 345 (Ridola und Quagliati). Jetzt vollständiger: *Mon. dei Lincei.* XVI.

sind ([1]). Hier hingegen haben wir es mit den ausgesprochenen Formen der italischen Eisenzeit zu tun, Formen die sich nur frei gehalten haben von gewissen Eigentümlichkeiten, wie sie den meisten Villanova-Urnen in Nord- und Mittel-Italien eigen: also der unverhältnissmässigen Höhe des Oberteils, der herausgedrückten Schulter, der Zuspitzung unterwärts zu einem zweiten Kegel. Und man kann sagen, das in Tarent beobachtete Formengesetz beherrscht die gesamte Keramik Apuliens in allen drei Provinzen. Patroni hat diese Differenzirung der Villanova-Urne nicht begriffen und sich daher heftig gesträubt, diese Charakteristik der apulischen Gefässe anzuerkennen ([2]).

Das Verhältnis zu der Formenwelt der nördlichen Balkanländer, der Ungarischen und Steiermärker Bronzezeit ist hier nicht zu untersuchen ([3]). Sicher hängt der alte Urnentypus Form 6 = Este I (unedirt) aufs Engste mit Illyrischem zusammen; (vgl. Mitth. a. Bosnien V, 1893, Taf. 45; III 1895, Fig. 118, 125, 379); ja er scheint dort fester zu wurzeln als auf der Apenninenhalbinsel. Andererseits bemerke man die eigenthümlichen, oben zusammengedrückten Spitzohrenhenkel unserer Gruppe, die in der zweiten (vgl. Form 14 und S. 243) besonders ausgiebige Verwendung finden: hier bietet das alte Japodenland Bosn. Mitth. V Taf. 32, 247 u. ö. vielleicht nähere Analogien als die entlegene I. Siculer-Epoche.

Die Schalen (Beil. VIII 1. Form 1) haben durchweg ausgebogene Randlippe, mit einer Ausnahme die einer anderen Entwickelungsreihe anzugehören scheint (Form 2). Der Körper zeigt von der Kehle ab eine Ausladung, welche grösseren Durchmesser als die Mündung zu erreichen pflegt, und meistens kantig, seltener rundlich gestaltet ist, im ersten Falle leicht kegelförmig nach unten verlaufend meistens mit geringer Standfläche. Solche Schalen-Typen begegnen in Calabrien in durchaus übereinstimmender Technik mit den

([1]) Vgl. Mayer, *Staz. preist. di Molfetta* p. 98 u 99. Im Allgemeinen ist auf die bekannten Arbeiten von Pigorini zu verweisen: vgl. a. Brizio, *la Grotta del Farnè*.

([2]) *Bull. d. Paletn.* 1898, 63. 1899, 42. Zustimmend jedoch Petersen, in diesen Mitth. 1899, XIV p. 188. Vgl. a. Pigorini, *Bull. P.* 1901, 15; Tarameili, ib. 1894, 21.

([3]) Ich habe die Frage in der Berliner Arch. Ges. 1906 Mai-Sitzg. behandelt.

von dort erwähnten Töpfen gleichen Fundorts (angeblich Lokri) [1]. Man kann auch wohl bemerken, dass bereits die Bronzezeit auf solche Typen hinstrebt, wenn auch mit andern Henkeln als sie hier beschrieben werden. Dahingegen sehe ich nicht ein, welchen Zweck es haben könnte, diese Tarentiner Schalen, mit noch älteren, ganz verschiedenen Schalentypen zusammen zu stellen (*Not. d. sc.* 1902, a. a. O.), welche im Wesentlichen zum neolithischen Formengut gehören, mögen sie sich auch in der bronzezeitlichen, von Quagliati entdeckten Ansiedlung am Porto mercantile [2] vorfinden. Quagliati will dartun, dass unsere monochrome Gruppe vom Borgo nuovo eine direkte Fortsetzung jener älteren von Punto Tonno (oder Scoglio Tonno) darstelle. Die von ihm herangezogenen Typen indessen beweisen grade das Gegenteil. Dieser Teil seiner Darlegung scheint mir noch weniger glücklich als der Hinweis auf Timmari und seine Urnen, die trotz ihres überwiegenden Bronzezeit-Charakters der hier in Frage stehenden Tarentiner Neustadt-Schicht immer noch zeitlich näher stehen, als die Station am kleinen Hafen.

Diese Schalen, welche übrigens oftmals kleine, sporadische Dornen in der Weise wie die Töpfe aufweisen, haben überwiegend einen breiten, rundlichen Henkel, und davor an der Mündung einen schrägen oder aufrechten Zapfen von gleicher Breite, welcher vorne Vertiefungen, offenbar zur Aufnahme von Metallbuckeln aufweist. Reminiscenzen an diesen Typus sind uns bereits an den geometrisch bemalten Bechern (§ 11) Nord-Apuliens begegnet, wie auch die älteren dortigen Schalen § 13 B einigermaassen an Tarent erinnern. Manche (Beil. VIII 2) haben ausser dem beschriebenen Henkel noch gegenüber einen dreieckigen, als Relief anliegenden Scheinhenkel, ganz von der Art wie manche bauchigen, halslosen Ossuarien der 1. Eisenzeit, z. B. in Albano und in Narce (Mus. Papa Giulio 5520). Gelegentlich ist der Henkel als einfacher Halbring, nicht bandförmig, gebildet und alsdann zuoberst derartig seitlich zusammengedrückt, dass er eine Spitze bildet, also wie bei manchen Töpfen; z. B. Beil. VIII 1. In einem andern Falle (Form 2) ist der Henkel oben geknickt: ein Ausnahmefall, der sich in Lokri wiederholt, jedoch mit dem Unterschied,

[1] Eine solche ist die von mir in Reggio erlangte, Bari M. P. 4260.

[2] *Notizie d. sc.* 1900, 411. *Bull. Pal.* XXVI, 284; vgl. dazu *Molfetta* p. 189 u. 110. Berl. Phil. Wochenschr. 1905 Sp. 1615.



dass er dort eine Schale der gewöhnlichen Form unserer Gruppe betrifft, während der vorliegende ausnahmsweise einen kurzen randlosen verticalen Hals darbietet.

Auch Sybaris scheint ein Beispiel dieser Art zu bieten (*Not. d. sc.* 1888 tav. XV, 3, p. 469), nur dass wie häufig dort, noch eine ringartige Schwellung sich um den Gefässhals legt (¹). Im Allgemeinen scheint in den ungriechischen Teilen des Sybaris-Gebietes der gleiche Schalentypus geherrscht zu haben; und es ist dabei bemerkenswert, wie der Henkel an der flachen Vorderseite auch dort Reihen von Löchern, d. h. Vertiefungen zur Aufnahme von Metallnägeln aufweist; man vermisst nur die breiten emporstehenden Zapfen: a. O. tav. XIX. 10, p. 474.

Ueber jene eigentümlichen Tarentiner Zapfenhenkel vermag ich (²) noch nicht genügenden Aufschluss zu geben. Ich verweise jedoch auf die Bosnischen Funde. Ein Gefäss mit solchen Henkeln ist Bosn. Mitth. V 67, 5 abgebildet. Es soll aus einem römischen Brandgrabe stammen. Abgesehen von dem leicht zu corrigirenden Irrtum, dass die für römisch gehaltene Oenochoe daselbst No. 1 vielmehr dem III-IV. Jahrhundert Unteritaliens anzugehören scheint, so gut wie manches andere dort als römisch bezeichnete Geschirr (³), haben wir es jedenfalls mit einer langlebigen, sehr alten Henkelform zu tun; denn sie bildet die notwendige Voraussetzung zu solchen aus weit älteren dortigen Schichten hervorgegangenen wie IV p. 42 n. 16, wo der Zapfen mit dem Rundhenkel verschmolzen ist, auch die alten Funde V Taf. 51, 5; 50, 1 beweisen es. Andre Zeugnisse aus dem Iapodenlande wurden bereits aufgewiesen. Wie nahe sich die Henkeltypen der Ostseite der Adria mit den Italischen berühren, hat Hoernes (⁴) an gewissen, charakteristischen Beispielen dargelegt, — eine Vergleichung die sich vielleicht noch weiter führen liesse. Weit ferner stehen den Tarentiner Formen urgriechische Zapfenhenkel, nicht nur jene schlanken der kyprischen Keramik (⁵), sondern auch jene seltene Importware welche in

(¹) Vergl. etwa Schliemann Myk. Nr. 353 und 478; Ilios 381 (p. 436).

(²) Trotz der den älteren Epochen gewidmeten Studie Colini's *Bull. Pal.* 33 (1907) p. 118 ff. 198 ff., besonders 202 ff.

(³) Bosn. Mitth. V, 1893, Taf. 47; 1, 2, 4-6; vgl. IV, 1892, Taf. I. 1. VIII, 1896, p. 247, 86.

(⁴) Zur Prähist. Formenlehre I p. 6. (Mitth. d. Wien. Präh. Comm. I. 1893).

(⁵) Einige Beispiele s. *Molfetta* p. 112, 1; vgl. Louvre A 36 pl. 7 u. v. a.

den verschiedenen neolithischen Stationen Apuliens Eingang gefunden, dort bereits mit complicirten Weiterbildungen, aus denen sich die vorliegenden einfacheren nicht hätten zurückentwickeln lassen ([1]).

Man bemerkt in Tarent noch ([2]) eine Anzahl unbedeutender niedriger Näpfe, manche mit rundlichem Seitenhenkel versehen (Form 3), ausserdem vereinzelt ein Schüssel-oder Napf-Fragment von dem *sputaruola*-Typus, mit stark nach innen gebogenem, öfter kantigem Rand (Form 5): dies vielleicht, trotzdem sie in Istrien ([3]) und Picenum wiederkehrt, eine Fremdform, gleich dem kleinen Askos 213 (F. 8), einem Typus, welcher in beide Reihen ungefähr zu gleicher Zeit eingedrungen sein muss, nach der Erscheinungsform und Grösse zu urteilen, welche sich in den Exemplaren der zweiten Reihe wiederholt (vgl. Jahrb. d. Inst. 1907, 230 Abb. 32).

Die hier beschriebene Culturschicht hebt sich deutlich ab gegen die neolithischen und bronzezeitlichen, die uns aus Apulien in den letzten Jahren bekannt geworden, auch gegen die schon erwähnte Brandnekropole von Timmari. Wir haben keinen Grund mit den Folgerungen zurückzuhalten. Die Bevölkerung, welche Tarent vor der Gründung der dorischen Colonie inne hatte, war, wie allgemein bekannt, die japygische. Es bleibt also gar keine Wahl, wem diese Gruppe von Alterthümern zuzuschreiben sei. Ich wiederhole, es besteht keine Verbindung zwischen dieser Neustadt-Ansiedlung und der Cultur der Pfahlbauten am kleinen Innenhafen, welche damals bereits aufgehört hatte zu bestehen, oder durch die Invasion der Japyger ihr Ende erreichte. Dass diese Einwanderung mit jener, welche die Villanova-Cultur brachte, parallel ging, kann keinem Zweifel mehr unterliegen. Wir können vielleicht weiter gehen und behaupten, dass auch weiter westlich, in Calabrien, sich dasselbe Element bemerkbar mache und sein Auftreten gleichen Bedingungen unterliegen müsse. Nicht nur die Japyger selber waren bis dorthin vorgedrungen und hatten dort noch Sitze zur Zeit der

([1]) Beispiele in Matera, in der Molf. § 19 behandelten Klasse.

([2]) Ziemlich allein zu stehen scheint die Tasse n. 45 aus rötlichem Material.

([3]) *Atti d. Soc. Istr. di Arch.* V 1889, tav. VI. Orsi, *B. P.* 1885 tav. II 10, 17. *Mon. dei Lincei* V tav. VIII 49 p. 290 fig. 76.

Gründung Krotons, sondern auch im Gebiet von Sybaris sassen verwandte Elemente und verblieben dort noch nach Gründung der achäischen Colonie. Es sassen dort Choner und Oinotrer, früher jedenfalls Sikuler und Morgeten, die nach Westen hin gedrängt waren. Davon gehören die beiden letzteren Elemente (Molfetta p. 295 f.) zu den neolithischen, die aus Apulien bereits vertrieben oder doch stark decimirt waren, aber, wie man speciell von den Sikulern weiss, in Calabrien eigentlich nie aufhörten zu existiren; die von den Samnitern aus Lukanien verdrängten Oinotrer bleiben trotz Antiochus ziemlich dunkel. Die Choner aber, von den in Epirus fortlebenden Chaonern nicht verschieden, gehören zu derselben illyrischen Völkergruppe, wie die Japyger selbst (1).

Die Sybaris-Funde erstrecken sich über einen grösseren Zeitraum als der Tarentiner Fund vom Borgo nuovo, der etwa den Anfang ihrer Epoche bezeichnen mag; ihre nach hunderten zählenden Gräber aus einem Terrain, dessen Umfang und Grenzen nicht genau festzustehen scheinen, enthalten naturgemäss ungleich Mehr und Mannigfaltigeres als jener Einzelfund; sie spiegeln vielleicht sogar die Cultur von mehr als einer Völkerschaft wieder. Was sie aber prinzipiell von Tarent unterscheidet, ist das völlige Fehlen der bemalten Vasen, welche in Tarent daneben in compakter Masse auftreten und eben eine anders geartete Cultur darstellen. Ein vereinzeltes Töpfchen aus grobem ungereinigten Thon, mit geometrischen Andeutungen (*Notizie d. sc.* 1888, tav. XIX, 12, zu p. 576), genügt grade, um als eine Ausnahme uns diese Verschiedenheiten noch mehr inne werden zu lassen. Dasselbe gehört in der Tat den nichtgriechischen Ansiedlungen; es ist, eben seiner Seltenheit wegen, im Museum zu Cosenza nur äusserlich von dem übrigen getrennt und in einem verschlossenen Glasschranke geborgen, welcher die an andern Punkten der Gegend gefundenen, archaisch griechischen Objecte, als Terrakotta-Figuren, Korinthische Väschen etc. enthält.

Wir kommen zur zweiten Gruppe von Borgo nuovo. Die Gefässe sind durchweg aus gereinigtem, übrigens nicht sehr hell erscheinendem Thon auf der Drehscheibe hergestellt, mit wenigen Ausnahmen dünnwandig; in der Regel auch mit einem leichten,

(1) Helbig, Hermes XI 268. Pais, *Storia della Sicilia e Magna Grecia* I. passim.

der Materialfarbe homogenen Ueberzug versehen. Nur ganz wenige haben rötliche Färbung angenommen (z. B. 76. 78. 170. 173). Einige Stücke von geringerer Ausführung bieten keine principiellen Verschiedenheiten, auch nicht die paar unbemalten, z. B. flache und tiefere Näpfe. Zur Bemalung dient eine einzige dunkele, stumpfe Farbe, welche bald schwärzlich, bald mehr bräunlich erscheint. Bei der Sicherheit, ja Virtuosität, womit der Decorationsstil gehandhabt wird, fehlt es nicht an Anzeichen von Flüchtigkeit. Und diese sind entschieden charakteristischer als die paar kleinen Gefässe, welche entweder stümperhaft oder nachlässig mit ein paar hingeworfenen grossen Ornament-Andeutungen versehen sind.

Ein hoher ovaler Recipient (n. 97, Fragmt.) fällt durch eine etwas primitive Bemalung auf, schmale, oben, wie es scheint, nicht einmal geschlossene Zone von breiten, niedrigen Gitterdreiecken nahe der Mündung, (der äusserste Rand gebrochen). Doch lässt sich wohl auch dieses Stück, auf welches ich Molfetta p. 125, 1 Bezug nahm, nach Thon und Technik nicht von den andern trennen, namentlich von einer grossen, tiefen beckenartigen Schüssel aus demselben grauen Thon, mit einem bordirten, schräg (kreuzweise) gegitterten Streifen am Rand (vgl. Schliemann Tiryns Taf. 26 *e*) [1].

Es wurde bezüglich der Gefässformen bereits hervorgehoben, dass die Tasse durchaus vorherrscht. Und zwar folgt dieselbe einem feststehendem Typus von wesentlich kugeligem oder sackförmigem Zuschnitte, ohne andere Profilirung als diejenige, welche sich aus der natürlichen Einschnürung gegen die Mündung und dem leicht ausgebogenen Rand ergiebt. Der abgesetzte steife, aufrechte Hals, welcher der Impasto-Serie mit Ausnahme einer einzigen Schale, fremd ist, begegnet hier öfter, manchmal mit leichter Neigung zur Randbildung (Beil. VIII 4. 5. X 15). Andere grosse Tassen mit markirtem schrägem Hals sind unter dem Einfluss des sogleich zu nennenden Topftypus entstanden und daher unten platt, ja sogar mehrfach mit Fussplatte versehen. F. 13. Beil. IX 1. 3. 7.

Die Henkel zeigen nur zum Teil die einfache Form eines von Lippe zum Bauch reichenden, starken Bandes. Sehr zahlreiche sind

[1] Doppel-Nr. 95 = 441: Frgmt. Das übrigens leicht zu ergänzende Gefäss erinnert an das Hallstätter Bronzebecken Hörnes Urgeschichte der bildenden Kunst 500, von dem Henkel abgesehen.

vielmehr aus jenem spitzohrigen Typus hergeleitet, den man z. B. in Illyrien (S. 237), ähnlich auch in Sicilien ([1]) besonders in der I. Periode beobachtet, wobei unbeschadet der inneren ohrartigen Rundung, die Spitze schmal in die Höhe getrieben wird und beide Schenkel sich nach diesem Punkte hin merklich verschmälern. Jedoch liegt dieser Spitzohren-Typus nur noch in verhältnissmässig wenigen Exemplaren rein und unverändert vor: Beil. VIII 5. X 17; nur zu oft hat bereits eine Weiterbildung Platz gegriffen, sei es dass die Spitze eingedrückt ist oder die beiden Hälften durch eine breit gedrückte, sattelartige Einsenkung auseinander gehalten werden: VIII 4. X 15. Dabei sprechen natürlich die Knickhenkel mit, wie sie am frühesten wohl in Sicilien ([2]), am häufigsten in der 2. Eisenzeit Italiens im Einklang mit transadriatischen Ländern vorkommen. Allein diese Vorstufe ist hier gänzlich übersprungen und statt dessen gleich zu einer weit raffinirteren Form übergegangen; sie lässt sich auch in der Nachbarschaft nicht mühelos nachweisen. Die monochrome Serie lieferte nur vereinzelte Beispiele und in Verbindung mit einem ungewöhnlichen Schalentypus; ähnlich war das Verhältniss in Sybaris. Man möchte fast glauben, dass gewisse neue Formen auf die gleichzeitig existirende monochrome Gattung zurückgewirkt und dort einen wenn auch nur unvollkommenen Ausdruck gefunden.

Die nicht zahlreichen Töpfe folgen der gleichen Grundform wie die monochrome Reihe, wobei sich manchmal eine übertriebene Hals-Schwellung geltend macht. Die schlankeren pflegen mit Kannenhenkeln ausgestattet zu sein, Form 14. Beil. VIII 6. 7; andere zeigen die in der ersten Klasse bisher vermissten, tiefsitzenden Seitengriffe (Penc. Taf. IV A zu S. 36), die gedrungeneren von minder charakteristischen Formen haben oft zwei Henkel, breit und rundlich (Form 10), während die kunstvollen Tassen-Henkel mit einer Ausnahme (175 oder 178) hierbei garnicht zur Verwendung kommen. Einige grosse Gefässe, Kratere (Beil. IX 5. 6) lassen trotz des fragmentarischen Zustandes eine übereinstimmende Form wie eines der in Novilara gefundenen fremden, bemalten Gefässe (*Mon. d. Linc.* V, tav. XIII, 8;

([1]) Z. B. *Mon. dei Lincei* IV 206 fig. 35. *Bull. Pal.* 33 p. 68 fig. 8.
([2]) In Cozzo Pantano, *Mon. dei Lincei* II tav. II 22.

Montelius, *Civ. pr.* II, B 150, 1) erkennen: eines derselben (Beil. IX 5) hat an der Schulter statt der einfachen Rundhenkel anliegende dreieckige, genauer in Gestalt eines dachförmig geknickten Stegs. Die hier vorausgesetzte Form kommt als wirklicher, compakter Henkel abstehend an einem Napf dieser Gruppe vor, n. 89, während die monochrome Reihe wie auch die dort erwähnten Analogien aus Mittel-Italien (S. 238) sie nur in Relief andeuten. So wechseln hier beständig Formen, die in der ersten Reihe vorausgesetzt werden, aber vielleicht ganz zufällig fehlen, mit anderen, von stark vorgeschrittenem spielenden, fremd anmutenden Charakter. Vereinzelt stehen ein niedriges Henkelgefäss, n. 85, Form 13, das trotz des gedrückten Körpers die Profilirung der alten Töpfe wiederspiegelt ([1]); ein grosser Napf, unbemalt, von der Form eines umgekehrten türkischen Fez, mit Ueberhöhung und Durchbohrung des Randes an der zum Anfassen bestimmten Stelle (Form 9): also genau der Typus der altitalischen Eisenzeit (z. B. *Notizie* 1902, 139, fig. 7). Demgegenüber stehen wieder ganz andersartige Erscheinungen, die Flasche mit gedrücktem Körper (202), eine grosse Kanne mit hohem Hals und starker Ausbauchung (Frgmt.), der Halbkugelkessel (S. 242), kleine Calotten- und Halbkugel-Schalen, auch einige Schüsseln verschiedener Gestalt. Wie schon früher bemerkt, findet sich auch in dieser Reihe der kleine kaum 10 cm. hohe Askos von der Gestalt der schiefen Kanne (vgl. Jahrb. d. Inst. 1907, 229 f.).

In der Dekoration, welche hier, besonders bei den kleineren Vasen zur Anwendung kommt, unterscheidet man Hängemuster und eine wesentlich horizontale Anordnung.

Die ersteren bestehen am häufigsten aus langen, spitzen Zakken mit Kreuz-Gitterung, welche ringsum vom Halsstreifen der Tasse herabgehen; andere haben längliche Trapeze, wie herabhängende Binden, bald gegittert, bald mit einfachen Querstreifen, also wie gewisse kyprische Gefässe (Perrot-Chipiez III, 702, fig. 513. Coll. Cesnola n. 950). In die Zwischenräume wird manchmal, nicht ganz stilgerecht eine senkrechte Reihe Hakenmuster oder auch gegitterter Ranten eingefügt. Auch Vögel, Enten nach einem ganz

([1]) Auffallend ähnliches Gefäss bei Naue, Hügelgräber zw. Ammer-und Staffelsee Taf. LIV, 1.

bestimmten, eckigen Schema gezeichnet, werden mit Vorliebe in die Zwischenräume hingesetzt. Durchgehende verticale Einteilung von oben bis unten kommt nur ganz ausnahmsweis vor und besteht alsdann entweder wie bei Sicilischen Ritzmustern (Cozzo Pantano, *Mon. d. L.* II, tav. II 22. Thapsos ebd. VI tav. V 8) aus Streifen mit eingespannten Haken oder solchen, die mit zahlreichen Querstrichen und Wellenlinien dicht gefüllt sind; n. 179, Beil. IX 4 (1).

Bei horizontaler Einteilung begnügt man sich öfter mit einfachen, ziemlich weitläufig gestellten Farbenstreifen, welche nicht selten mit kleinen Stacheln oder Zähnen dicht besetzt sind. Das beliebteste Motiv zur Belebung der Zwischenräume und Herstellung einer breiten Zone ist das Zeltmuster, d. h. das der Dreieck-Systeme auf gemeinsamer Basis, mit oder ohne Mittelstab, meistens in leicht geschweifter Zeichnung, mit verschiedentlich behandeltem Kern. Für schmalere Streifen werden auf der Spitze stehende kleine Quadrate verwendet, vollgemalt oder gestrichelt oder bloss mit Centralpunkt; auch halbirte (als Dreiecke); damit abwechselnd Reihen von spitzen Haken. Eine grosse Rolle spielt das Zickzack; es wird in kleineren und grösseren Gruppen, immer vertical verwandt, bald in die Zone eingespannt, bald nur von oben hineinragend. Die unteren Anhängsel, viel bescheidener als in den späteren Stilarten, beschränken sich auf kurze Strichgruppen oder symmetrische abwärts gekehrte Gamma- und Digamma-Zeichen mit Trennungsstrich in der Mitte (vgl. § 13 B); einige Mal bemerkt man als Anhängsel ein schmales, schraffirtes oder gegittertes Dreieck mit der Spitze nach unten (Form 14). An höheren Stellen des Gefässes werden öfter kleine Rauten in kurzer Reihe angehängt, die lebhaft an Kyprische Art gemahnen.

Viele Tassen führen nicht mehr als die eine Ornamentzone an der Oberhälfte des Körpers, seitlich eingerahmt und von Längsstreifen begleitet. Allenfalls ziehen sich noch um den Hals, wenn dieser die steife, grade Form hat, die kleinen Enten, oder einfache Σ-Muster (2) in gemessenen Abständen, auch wohl fortlaufende Gittermuster. Bei Gefässen mit höherem Oberteil kommt

(1) Beil. IX (nach meinen Zeichnungen) sind an 4 die Ränder der Verticalstreifen farbig ausgefüllt zu denken; an 7 sind Details des Mittelstreifens zu berichtigen.

(2) Vgl. etwa die bemalte Waare Troja VIII: Dörpfeld Troja-Ilion p. 306 f.

oben manchmal noch eine Art zweiter Zone dazu, die aber nur in grossen Abständen verteilte Zickzacke bildet. (130. 204. 207). Vereinzelt steht n. 34, (Beil. IX 2), eine breite Tasse mit zwei gegen einander gekehrten Reihen gegitterter, gedrungener Zacken, die aber nicht wirklich in einander greifen. Ein frgmt. schüsselartiger Napf, 89, in der Form denen von § 7 verwandt, jedoch mit den seltenen, aufgerichteten Dreieck-Henkeln, hat eine breite Zone, durch gezahnte Strichpaare senkrecht in Felder geteilt, mit je einem kleinen isolirten Ornament darinnen (Viereck gestrichelt oder einfach geteilt).

Die grösseren Töpfe beschränken sich auf einfache Streifen mit oder ohne Zahnung, welche in ziemlich grossen, gleichen Abständen verteilt werden; wobei gelegentlich Vögel in den Zwischenräumen erscheinen. Ungleich reicher bemalt ist n. 135, die schon früher von uns mitgeteilt wurde, Peuk. Taf. IV A zu p. 36. Ein anderes Stück, Beil. VIII 6, bietet in origineller Weise zwei Reihen von Klepsydren übereinander, welche wie eine Art Netzwerk wirken, als oberen Abschluss einen Doppelstreifen mit dicken Teilungs-Elementen, am Hals zwei Farbstreifen mit starken Zähnen, die hier bei flüchtiger Malerei wie Tupfen aussehen.

Von besonderer Feinheit ist das kleine topfartige Gefäss 130 (H. 0,07; D. 0,07), welches Viola für importirt hält und welches vielleicht deshalb bei Patroni, *Atti d. Accad. Nap.* 1898, p. 10, fig. 10, gross abgebildet ist, übrigens ohne ein Wort der Erklärung im Texte. Es zeichnet sich durch einen warm gelblichen, leicht glänzenden Ueberzug aus, auch durch eine etwas aparte Dekoration. Am Halse stehen Zickzacke und daneben an den Ecken je ein besonderes Muster, und ┌─ in dreifachen Linien. Der Ornamentstreifen am Körper ist in der Weise durch Gitterung hergestellt, dass je zwei voll punktirte Quadrate schräg übereinander zu stehen kommen und das oben und unten freibleibende kleine Dreieck farbig ausgefüllt wurde; der Grundgedanke war wohl der einer einfachen Klepsydra-Reihe, mit dazwischen freibleibenden Vierekken, welche beide Elemente durch Erweiterung um ein halbes Viereck auseinandergezerrt und verschoben wurden. — Das erste der eigentümlichen Eckmotive am Hals erinnert an Mykenisches, (Ath. Mitth. XXVI, 1901, p. 50; *Mon. dei Lincei* VI 129, Thapsos);

das andre kehrt an einem gewiss griechisch beeinflussten gallischen Krater *Rev. arch.* 1868, pl. III, 1 am Halse wieder und hängt offenbar mit jenem abgerundeten mykenischen zu sammen. welches z. B. an einer Kanne in Eleusis, *Ephim.* 1898, p. 54. fig. 2 erscheint: zu der übrigen, gleichfalls an Tarent erinnernden Dekoration jenes Kraters, den grossen Zeltmustern, lassen sich Vasen aus Karien vergleichen: *Ath. Mitth.* 1887, 229 Fig. 7.

Beil. IX 5 mit dem etwas capriciösen Henkel hat unter diesem Dach einen kleinen Entenfries, dergleichen uns in der Daunia gelegentlich auch an besonders geschützter Stelle begegnete (Taf. IX); nur dass bei jenen Vögeln öfter eine naturalistische Darstellung angestrebt wird, während hier alles streng geometrisch stilisirt ist, die Leiber als Dreiecke, die Füsse und Schnäbel Digamma-förmig, noch konsequenter als an den einheimischen, aber griechisch inspirirten Vasen von Latium, Falerii etc. — Zu den festen Requisiten gehören noch schräg gekreuzte, nicht allzuenge Gitter; dünnlinige leiter-artige Streifen der Länge nach durchstrichen; schräg gegeneinander gelehnte kurze Strichgruppen, (ein uraltes, hier bereits insignificantes Schema, nur noch an dem Henkel verwendet; wo auch manchmal banale Kreuzgitter, ohne Rahmen, leicht hingeworfen sind); Reihen spitzer Haken, Wellenlinien, längere und kürzere, letztere gruppenweise (mit Strichgruppen abwechselnd) zur Füllung von vertikalen Bändern; dies übrigens eines der wenigen, auch im Mykenischen ([1]) vorkommenden Muster, die aber nicht von dort entlehnt zu sein brauchen. Eine vereinzelte Erscheinung ist das lose eingestreute Kreuz aus vier kleinen Quadraten, 98 Frgmt. Man bemerke noch Beil. X 16, Frgmt. die gezahnten Linien eine über der andern, immer kürzer werdend, wie der Durchschnitt eines Kronleuchters, merkwürdig ähnlich einer kyprischen Vase Ohnefalsch.-Richter Kypr. Taf. LXXIII 15, und noch genauer übereinstimmend mit einer Thüringer Urne: Klopfleisch, Vorgeschichtl. Alterthümer der Provinz Sachsen, Heft IX p. 4; vgl. auch Kreta: *Annual Brit. School of Athens* X 225 fig. 5, 1.

Leider gestattet der uns zugemessene Raum nicht, die beabsichtigte Analyse dieser Stilgattung sowie der Stile der drei Provinzen Apuliens hier vorzunehmen. Es genüge die Tatsache, dass

([1]) Z. B. Waldstein, Heraion II p. 83. 87.

150 Jahre später die Apulier diesen Stil aufnehmen und weiter entwickeln. Ueber diesen Zusammenhang haben von jeher so wenig Zweifel bestehen können, dass Böhlau (Kassel. Anthrop.-Vers. 1891) die Meinung äusserte, der Apulisch-geometrische Stil möge bis gegen 600 gedauert haben, also demjenigen Zeitpunkt, wo er in Wirklichkeit ausserhalb Tarents für uns erst beginnt. Aber auch darüber ist man sich stets klar gewesen, dass dieser Stil in Italien eine Besonderheit dargestellt, die sich nur mit den ältesten (d. h. vormykenischen) geometrischen Arten Griechenlands zusammenstellen lässt, wennschon sich seine Heimat dort bisher nicht hat nachweisen lassen.

Ein Blick auf die bemalte Keramik der westlichen Länder, Etruriens, Latiums, genügt, uns die fundamentale Verschiedenheit der Tarentiner Klasse inne werden zu lassen. Dort, abgesehen von dem viel schwereren Material, das eigentlich niemals die Feinheit des vorliegenden erreicht, grob aufgetragene Malereien, die sich meist als etwas gefühllose Wiederholungen einiger weniger Schemata aus fremdem Gedankenkreise zu erkennen geben, unter Vergrösserung aller Motive bei nicht selten mangelhafter Disposition, dergleichen an den Ritzmusterungen des Landes gar nicht auszusetzen. Hier eine durchaus selbständige, der frühgriechischen verwandte Kunstweise, welche über ein ureigenes Kapital ornamentaler Motive verfügt, und diese nach eigenem System organisch entwickelt und mit sicherem, oft feinem Pinselstrich zum Vortrag bringt.

Die genannten italienischen Forscher haben die charakteristischen Erscheinungen der beiden Tarentiner Reihen nicht scharf genug hervorgehoben. Beide Reihen werden wie Schattirungen ein und derselben Culturgruppe behandelt, nur dass die zweite den Contact mit dem Griechischen oder Aegäischen wiederspiegeln soll. Wann und wie dieser Uebergang stattgefunden haben soll, bei zwei am gleichen Flecke angetroffenen Gattungen, ohne eine Spur von importirter Waare oder von Nachahmungs-Versuchen dazwischen, wird uns nicht gesagt. Man sollte meinen, dass die hier plötzlich auftretende feine Thontöpferei mit Drehscheibe und mit Bemalung eine Culturform darstelle, die sich nicht nur aus jener primitiven unmöglich ableiten lasse, sondern auch nicht im Handumdrehen in die Erscheinung treten könne. Die Dekorationsart erweist sich nun einmal als eine Fremdkunst, namentlich in der

fertigen, fast schon überreifen Gestalt wie sie auftritt. Wäre sie dies nicht, so würde man vergeblich fragen, woher sie plötzlich kam und wo sie geblieben, und warum die Völker Japygiens damit 1 $^1/_2$ Jahrhunderte später wieder von vorn anfangen mussten.

Wollte man selbst, was nicht allseitig zugegeben werden wird, bereits das Eindringen ungriechischer Elemente hie und da beobachten, ich denke z. B. an die in der Peuketia voll ausgebildete Behandlung dreieckiger Mäander, woran hier die Behandlung mancher Entenkörper anklingt, Beil. IX 5, so würde daraus nur folgen, was ohnehin vorauszusetzen, dass die Verfertiger nicht erst seit gestern in Tarent sassen, und dass sie der Aufnahme brauchbarer Elemente, die wir in der Villanova-Cultur, doch auch im nordadriatischen Kreise wiederfinden, nicht gänzlich widerstrebten.

Daher will auch die Aehnlichkeit einiger Gefässtypen mit der monochromen Impasto-Reihe nicht allzuviel besagen. Denn die höhere Cultur eignet sich mit Leichtigkeit die fremden Formen an, welche sie vorfindet. Genau genommen entsprechen die in Betracht kommenden Topf-oder Kannentypen nicht einmal den entwickeltesten Formen jener Reihe (F. 4), wie dies von einer nachfolgenden, abgeleiteten Serie zu erwarten wäre, sondern greifen zum Teil auf minder schlanke Formen zurück; ein Verfahren, das auch in manchen andern Einzelheiten auffiel. Wir haben dies durch die teilweise Gleichzeitigkeit der beiden Culturen zu erklären gesucht. Es überwiegen aber entschieden die eigenartigen und fremden Elemente, deren Ursprung, wie bei den Kugeltassen und den eigentümlichen Henkeln noch zu ermitteln bleibt. Wenn also gewisse Wechselbeziehungen zwischen den beiden Gruppen vorhanden sind, so erklären sich dieselben am besten aus einem Nebeneinander-Bestehen der beiden Bevölkerungen; ein Verhältniss, dem auch die Fundumstände günstiger zu sein scheinen als der Annahme mehrerer Schichten von verschiedenem Alter.

Welche Bevölkerung es war, die in Tarent ausser und neben den Japygern und zwar so nahe zusammen mit ihnen lebte, ist aus der Keramik allein und ihrem Dekorationsstil nicht zu erweisen. Denn abgesehen von losen Berührungspunkten mit einigen ganz auseinander liegenden Arten ist der Tarentiner Stil im Ganzen, wie er uns hier entgegentritt, sonst überall fremd. Solange

als uns demnach nicht glückliche Funde zu Hülfe kommen, sind wir auf anderweitige Erwägungen angewiesen.

Die lakedämonischen Dorier, welche gegen 700 definitiv von Tarent Besitz ergriffen, würden an dieser Stelle bereits protokorinthische und korinthische Waare hinterlassen haben; und sofern sie selbst etwa die von Lakonien aus einigen Proben bekannten [1] Keramik übten, würde man glänzende Firnisswaare zu erwarten haben, den geometrischen Stil bereits in einiger Zersetzung finden, mit Kreisen, menschlichen Figuren, wohl auch Tieren untermischt: übrigens besteht mit den von dort bekannt gewordenen Gefässtypen keine Aehnlichkeit in der alttarentiner Keramik. Den Doriern kann diese also nicht angehören. Selbst in einem älteren Stadium der Colonisation, bei stossweisem Vordringen, wie man es vermutet hat, könnten überseeische Produkte als Terrakottafiguren, Mykenische Vasen nicht gänzlich fehlen, wie sie uns da entgegentreten, wo Griechen jener Zeit an diesen Küsten landeten, so auch an der bronzezeitlichen Station am kleinen Hafen von Tarent.

Sikuler können die Verfertiger dieser Gefässe auch nicht gewesen sein, da deren alte Malerei bereits in der Bronzezeit vollkommen abstirbt und ihre letzte, IV. Culturperiode (von etwa 700 bis Mitte des 5. Jahrh.) ganz andre Erscheinungsformen aufweist, charakterlose, verwaschene Gefässtypen mit einer schwächlichen, von verschiedenen Seiten zusammengeborgten Malerei. Mit den älteren Culturphasen derselben finden wir hier noch wenige Berührungspunkte. Ausserdem waren die Sikuler, denen wir an den neolithischen Stationen Apuliens begegnen, seitdem gewiss völlig decimirt und auf Calabrien beschränkt; wie denn auch kein Schriftsteller ihrer bei der Colonisation Tarents und Apuliens gedenkt.

Als Nachbarn und Genossen der Japyger werden uns vielmehr die Messapier genannt, welche zu Herodots Zeit bereits mit den Japygern verschmolzen waren. Wenn Antiochus bei Strabo 279 unter den die Griechen empfangenden Eingesessenen Tarents auch Kreter nennt, so berücksichtigt er damit nur, wie auch die wei-

[1] Tsuntas, Ἐφημ. 1892 Taf. IV. Wide, geom. Vasen p. 23 (Jahrb. d. Jnst. XIV-XV). Vgl. jetzt *Annual Brit. School of Athens* XIII p. 120.



teren Details dort bekunden, die namentlich von Herodot vertretene Ueberlieferung von der kretischen Herkunft der Messapier. Nur diese kommen also neben den Japygern Tarents in Betracht. Es müsste auch seltsam zugehen, wenn diejenige Bevölkerung, welche in der Epoche der griechischen Eroberung im Vordergrunde der Ereignisse steht und gradezu mit den Japygern verwechselt wird, keinerlei eigene Spuren zurückgelassen hätte. Die nahe Berührung und beginnende Vermischung würde in den beiden Fundgruppen vom Borgo nuovo einen getreuen Reflex finden. Manchem mag diese Aufteilung allzu glatt und fast schematisch berechnet vorkommen; doch das Einfache ist nicht immer das Unwahrscheinlichste.

Das zeitliche Verhältniss dieser ganzen Ansiedlung zur dorischen Colonisation lässt sich zunächst verschieden beurteilen. So wie hier mehrere Culturen, ja Bevölkerungen neben einander existiren und ihre Begräbniss-Stelle haben, wird man sagen, liegt ein Zustand vor, der noch nicht durch fremde Eroberer gestört war. Andere werden eher meinen, grade die fremde Besitzergreifung habe die verschiedenen ansässigen Elemente dazu gedrängt, sich enger zusammenzuschliessen. Der entscheidende Gesichtspunkt ist wohl ein anderer und ergiebt sich aus der Lage der Oertlichkeiten und Ansiedelungen. Wie bekannt, ist die Jnsel, auf welcher die heutige Altstadt von Tarent liegt, erst zu Ende des Mittelalters entstanden, als man zum Schutz gegen die Türken den südlichen Durchstich vornahm (Viola, *Not. d. sc.* 1881, 376 ff.). Im Altertum hing sie mit der von SO herkommenden Halbinsel zusammen und bildete eine langgestreckte Landzunge, welche auch schmäler war als jetzt, da an der Binnenseite, nach dem Mare piccolo zu, im Laufe der Zeit starke Anschüttungen stattgefunden. An dieser schmalen, aber von Natur erhöhten Stelle errichteten die Lakedämonischen Eroberer ihre Akropolis (vgl. Viola a. O.); unweit davon, in derselben Axe, liegt ja auch der alte dorische Tempel. Die Japyger-Funde jedoch sind alle südlich davon, im Borgo nuovo gemacht, also da, wohin natürlich auch die griechische Stadt sich bald ausdehnen musste. An dieser Stelle aber wären die Japyger durch die griechische Festung, wenn diese bereits bestand, vollkommen von ihren Stammsitzen abgeschnitten gewesen, welche im nördlichen Festland, um Mottola herum lagen

(vgl. Philologus 1906. 523), während östlich, von den ziemlich entfernten, offenen Messapier-Orten so bald kein Schutz zu erwarten gewesen wäre. Jhre Vorgänger, die bronzezeitlichen Ansiedler vom Porto Mercantile, die Pfahlbauern von Scoglio-Tonno, hatten sich, scheint es, überhaupt nicht über die Wasserstrasse herüber gewagt, sondern waren mit ihren Hütten an der festländischen Seite geblieben; ebenso natürlich die neolitischen Bewohner ([1]). Die Japyger-Ansiedlung an dieser Stelle muss also bereits vor der dorischen Occupation bestanden haben, sie muss spätestens ins VIII. Jahrh. fallen.

Nichts deutet darauf, dass nach 700 noch Japyger oder Messapier im Stadtgebiete von Tarent gewohnt hätten. Die Peuc. p. 16 f. behandelten Vorgänge können sich in naher Umgebung abgespielt haben. Ungeachtet der Aufmerksamkeit, welche in Tarent als Sitz eines staatlichen Museums den Funden im Stadtgebiete seit Jahrzehnten geschenkt wurde, ist nichts bekannt geworden, was sich an jenen grossen Fund irgendwie anschlösse, und andererseits, wie Viola a. O. ausdrücklich bezeugt und die Folgezeit bestätigt hat, auch keine Vase von der Gattung der Torzellen und ähnlicher Keramik je in Tarent zu Tage gekommen, wie sie die Japygische Halbinsel, namentlich aus dem V. und IV. Jahrhundert so zahlreich liefert ([2]).

Heute, wo wir die Apulische Keramik ganz anders als vor 25 Jahren übersehen, kommen nicht mehr die Producte der südlichen Halbinsel allein in Betracht, sondern vor Allem die der mittleren und der nördlichen Landschaft, welche der alt-Tarentiner Klasse noch näher stehen. Nur ergiebt sich bei genauerer Betrachtung, dass der Zusammenhang kein absolut direkter und unmittelbarer ist, — ein Verhältniss, welches aber nicht ([3]) als generelle

([1]) Ihre Spuren lassen sich nach Massafra zu verfolgen: Quagliati, *Bull. Pal.* 1906.

([2]) Die Angabe Tarentiner Provenienz, welche ich Peuc. 16 noch berücksichtigen zu müssen glaubte, haftet einzig und allein an einer Torzelle im Museum zu Lecce (Mess. Fig. 4, n. 8), eine Sammlung über deren Etikette und Schicksale bereits genügend gesprochen worden, in diesen Mitteilungen XIX 191.

([3]) Mit Petersen in diesen Mitt. 1889 XIV p. 188, dem ich in vielen andern Punkten beistimme.



Verschiedenheit oder bloss ungefähre Verwandtschaft missdeutet werden darf — sondern dass die Fortsetzung in complicirteren Formen erfolgt. neue Seiten desselben Stiles ans Licht bringt und anderweitige Elemente aufnimmt. Ein Entwickelungsprozess, der sich 600-400 v. Chr. vollzieht und teilweise noch darüber hinausdauert. Es ist als ob vorher eine Unterbrechung stattgefunden; wie denn tatsächlich auch apulisch-geometrische Vasen sich nicht mehr zusammen oder in naher Nachbarschaft mit monochromen Impasto-Schichten vorfinden, obwohl die Entwickelung im Jnnern des Landes doch etwas langsamer vor sich ging. Diese Störung — wenn wir die Erscheinungen richtig verstehen — würde ihre natürlichste Erklärung in dem Einbruch oder der definitiven Besitzergreifung der Lakedämonier finden, wodurch die Messapier aus ihren alten Wohnsitzen vertrieben wurden und auch in weiterem Umkreise sich soviel Unruhe verbreitete. dass die kunstfertigen Elemente ihre Tätigkeit einstellten oder an andere Orte verlegten. In diese Zwischenzeit müssen die Novilara-Vasen fallen; vgl. § 5. Die späteren Kriege konnten wohl dem überseeischen Handel Abbruch tun, aber der inzwischen festgewurzelten Kunst-Jndustrie nicht mehr schaden.

Wie sich diese letztere über das ganze apulische Land verbreitete und bei jeder Völkerschaft ein besonderes Gepräge annahm, ist ein Prozess, dessen Einzelheiten und Anfänge sich vorläufig noch unserer Kenntnis entziehen. Gelegentliche Beispiele. welche nicht individuelle Anfängerschaft im Gewerbe, sondern auch technisch primitive Ansätze verraten. sich diese Kunst anzueignen. haben wir notirt (S. 233. R. M. XIX 208), dieselben werden sich mit der Zeit noch mehren. Andererseits sind die Verschiedenheiten, so scharf sie herausgearbeitet und so genau sie festgehalten wurden, nicht derartige. um nicht in letzter Linie den Ursprung aus gemeinsamer Wurzel erkennen zu lassen. Diese Wurzel liegt aber in Tarent, oder tritt nur dort greifbar zu Tage, unbeschadet der mancherlei anderweitigen Einflüsse, die sich im Lauf der Zeit dazugesellen. Die Lehrmeister müssen also, nach unserer Auffassung, Messapische Techniten gewesen sein, welche sich seit dem VII. Jahrh. durch das Land verbreiteten, während das Gros ihres Volkes politisch theils auf die Gegend von Metapont theils aus die südliche Halbinsel beschränkt hier, gänzlich mit den

Calabrern und Sallentinern (d. h. den Japygern) speciell wohl mit den erstgenannten, verschmolz und nur noch der Name dort haften blieb. Es ist wissenswert, aber nicht weiter befremdlich, dass grade diese Landschaft den Stil weniger getreu bewahrt und sehr bald den umgebenden griechischen Einflüssen erliegt: die ihn am frühesten besassen, scheinen ihn auch am frühesten aufgegeben oder vernachlässigt zu haben. Es kommt dabei aber die notorische und intensive Volksvermischung mit den Japygern in Betracht; die Messapier von 400 waren nicht mehr dieselben wie die von Alt-Tarent.

Es erübrigt zum Schluss nur noch ein Wort der Rechtfertigung, wenn es einer solchen bedarf, für das von mir vorausgesetzte ethnische Verhältniss von Japygern und Messapiern. Wie einst Helbig den nord-illyrischen Ursprung der Japyger, so hat Pais die Herkunft der Messapier aus Griechenland über alle Zweifel erhoben. Und es wäre vergeblich, heute an diesen Resultaten zu rütteln [1]. Die gelegentliche Verwechselung der beiden Völker darf uns darin nicht irre machen; grade Antiochos von Syrakus erweist sich hier merkwürdig incompetent (Molfetta 192, 1). Ganz correct bildet bei Herodot wie bei Thukydides (vgl. Mess. 249, R. M. XII) der Japyger-Name den weiteren, wesentlich geographischen Begriff. Wenn von den Messapiern — deren Spuren sich im Unterschied von den anderen Völkern Apuliens überall in Griechenland aufweisen lassen — gesagt wird, dass sie sich den Japygern vollkommen assimilirt hätten, so bedeutet das doch eben gerade etwas anderes als ethnische Gleichheit. Kretschmer Einl. in d. Gesch. d. gr. Spr. 272 will diese glücklich nachgewiesene Unterscheidung zwischen nördlicher und südöstlicher Einwanderung wieder autheben durch den Hinweis auf den illyrischen Charakter der bisher übrigens nur mangelhaft interpretirten Sprachdenkmäler. Ich sollte meinen, gerade umgkehrt sei zu schliessen: nicht die Japyger sprachen messapisch, sondern die Messapier als das beweglichere Element haben allmählich die Sprache der Japyger angenommen. Die späten Grammatiker freilich konnten nicht die, wenigstens dem Namen nach, verschwundenen Japyger citiren, sondern nur die Messapier,

[1] Wenn Pais selber neuerdings *Ricerche storiche* 1908 p. 39. Zweifel äussert, so bleibt die Begründung abzuwarten.

deren Name in der Sallentinischen Halbinsel fortlebte. Das Alphabet gilt als den Lokrern entlehnt, einem halb-hellenischen Stamme, mit dem die Messapier sich in Mittelgriechenland berührt haben mögen, und dem sie in Unteritalien wieder begegneten. Der Beginn ihrer Schrift fällt jedenfalls geraume Zeit nach ihrer Einwanderung.

Ob diese Wanderung, wie Herodot will, gerade in den Zeiten des 'Minos' stattfand, ist natürlich noch gänzlich dunkel. Es könnte diese Auffassung mit Fragen der sicilischen Kolonisation durch Kreter zusammenhängen. Immerhin ist es wichtig zu erfahren, dass die Messapier von Hause aus Inselbewohner (νησιῶται) waren. Die Metapontinisch-Lukanischen Alterthümer könnten hier noch ergänzend und lichtverbreitend eintreten. Als bis jetzt feststehend betrachte ich nur, dass die Messapische Stilweise von der Mykenischen unberührt geblieben ist oder deren, auf manchen Inseln ohnehin schwach gebliebene Einwirkungen bald wieder überwand. Auf das Verhältniss der prämykenischen Funde in neolitischen und z. T. bronzezeitlichen Stationen Apuliens, die mit Thessalischer und Böotischer Keramik aus eben so alten Schichten [1], Berührungspunkte aufweisen, ist hier nicht der Ort einzugehen. Nur vor zweierlei naheliegenden Irrtümern möchte ich schon jetzt warnen. Erstens, der Nachricht des Ephoros Glauben zu schenken, als ob die Tarent besetzenden Lakedämonier bereits Vorgänger in archaischer Zeit gehabt und damals eine regelrechte Eroberung des apulischen Landes begonnen hätte; Ephoros hat bei diesen Kämpfen nur historische Verhältnisse des VII.-V. Jahrhundert ins Prähistorische projiciert. Vollends ist auf die phantastische Nachricht mancher Logographen von uralter Arkadischer Einwanderung (der Oinotrer und Peuketier) in Lukanien und Apulien nichts zu geben; eine Meinung von uralter Hellenisirung Unteritaliens, die bei Strabo wieder auftaucht und auch neuere Gelehrte irre geführt hat. All dies reducirt sich nach Ausweis der neueren Ausgrabungen darauf, dass die Griechen in jener Frühzeit an einigen Küstenpunkten in freundlichem Verkehr mit den Einheimischen lebten und sie in nützlichen Dingen unterwiesen. Wenn ferner — und dies ist der zweite Punkt — die apulische Keramik vielfach an Kyprisches erinnert, so

(1) Vgl. meine Bemerkungen Berl. Philol. Wochenschr. 1905, Sp. 1614.

handelt es sich zum Theil, in der Daunia, um Elemente, die im VI.-V. Jahrh. eindrangen und sich heute leichter ausscheiden lassen, als ehedem, wo nur einige wenige Vasen von dort bekannt waren. Keinesfalls wird man jetzt, nach Klarstellung der Phasen und Klassen dieser apulischen Produktion sowie der sonstigen Landesverhältnisse [1], an einen alten und direkten Zusammenhang mit jenen Arkadern denken können, welche einst Colonisten nach Kypros entsandten; auch bei Tarent müssen sich diese Berührungspunkte anders erklären. Speciell in Nordapulien gehören die fraglichen Elemente nicht nur der älteren Epoche der Jnsel, sondern z. T. auch noch der gräko-phönikischen an, wie dies nördlich von Apulien noch deutlicher hervortritt (R. M. XIX 229-243). Die Zeit der Importirung und vollends der Einwirkung und Nachahmung steht hier ausser Beziehung zu der Entstehungszeit der Originale. Der Import muss Erzeugnisse ganz verschiedener Zeiten gebracht haben, anders ist das augenscheinliche Vorhandensein von kyprischen Gefässen des 2. Jahrtausendes vor Chr. im Apulien des VI. und V. Jahrhunderts überhaupt nicht erklärbar; sei es dass alte kyprische Gräber geplündert wurden — *τυμβώρυχοι* gab es zu allen Zeiten — oder bei Erdbeben, bei Bau-und Feldarbeiten zu Tage traten.

Inwiefern das Apulische auf die ungleich ärmere westliche Nachbarlandschaft eingewirkt, ist hier nicht zu erörtern. Ein direkter Abkömmling stellt sich uns in dem viel entfernteren Campanien dar, in einer bestimmten Fabrik wohl des V. Jahrhunderts, deren Erzeugnisse ganz überwiegend in Suessula zu Tage getreten sind. Wichtiger und von prinzipieller Bedeutung ist die Rolle, welche wir die altertümliche apulische Keramik im Norden der Adria spielen sehen; in Novilara, Bologna auf den istrischen Pizzughen und in Nesactium (vgl. § 5), also durch mindestens zwei Jahrhunderte. Es ist peinlich genug, nicht entscheiden zu können, ob diese Produkte in Apulien selbst entstanden sind (so schien es mir in Novilara allerdings), oder dorthin gewanderten Apuliern angehören; sie zeigen alle die Stilweise der Daunia, dabei aber — namentlich die erste und dritte der genannten Grup-

[1] Vgl. Zur Topographie u. Urgeschichte Apuliens (Philol. 1906, 490-544).

pen — gewisse Eigentümlichkeiten, welche den bisher aus jener Landschaft bekannten Fabriken fehlen; wobei freilich zu bedenken, dass die grossen Städte Arpi und Salapia, auch die Küstenorte des Garganus, Hyrie, Rhodi etc. noch unerforscht sind. In jedem Falle werden diese Gruppen ein gewichtiges Wort mitsprechen, wenn es gilt, die Beziehungen zwischen dem Süden und jenen Gebieten eingehender zu erkunden. Symptomatisch sind für diese Verbindung, um nur weniger Bekanntes zu nennen, die in Steiermark gefundenen Bronzehände mit den charakteristischen Dreieck-Mäandern der Peucetia (R. M. XIX 280); auch die gabelförmigen Zeichen, welche in Istrien auch solchen Beobachtern auffallen, die von Apulien (oben 230 f.) noch nichts wissen ([1]). Es ist nicht all zu wahrscheinlich, dass die grossen Tarentiner Handelsschiffe — Rhodier und Chalkidier kommen in diesen Zeiten nicht mehr in Betracht — sich damit abgaben, jene im Vergleich zu den gefirnissten Vasen wohlfeile Ware der durchaus nicht befreundeten Apulier zu vertreiben. Man möchte eher an den geräuschloseren Verkehr der Fischerbarken und anderen bescheideneren Fahrzeuge denken, die damals wie heute von Ufer zu Ufer hinüber und herüber glitten. Noch Mitte vorigen Jahrhunderts, ja bis in unsere Tage hat man beobachtet, dass wohlfeiles Tongeschirr auf mässigen Segelbooten von Apulien her an die dalmatischen Küsten gelangte ([2]). Die Ziegeltransporte von der italischen Küste nach drüben werden auch im Altertum nicht gefehlt haben, wenn Gnathia seine Ziegel westwärts bis nach Kaulonia beförderte (Mess. 333, 2). Ehedem war es freilich nicht Jedermanns Sache und gehörte wohl schon etwas von dem anererbten maritimen Charakter der Messapier dazu, um in jene gefürchteten Winkel des Adriatischen Meeres vorzudringen, wohin selbst die grossen griechischen Schiffe sich lange nicht gewagt haben sollen. Und speziell in den Zeiten vor dem Erstarken der Tarentiner Seemacht — wir können nicht sagen seit wie lange —, musste jenem Kleinverkehr eine gewisse Bedeutung innewohnen, die er später naturgemäss nicht mehr haben konnte. An der Po-Mündung bei Ravenna haftete die Erinnerung an diesen gewiss lange fortgesetzten Messapier-Verkehr: *Padusa quondam Messapicus appellatus* (Plin. N. H. III 119),

([1]) Wosinsky, die inkrustierte Keramik 82.

([2]) Vgl. die R. M. XIX 314, 1 citirte Schrift von H. Gutscher.

und die Stadt Adria nannte ihren Gründer, den fingierten Heros Adrios, einen Sohn des Messapios (Etym. M. *Ἀδριάς*): in dem Munde eines Rhodiers (Eudoxos, 3. Jahrh. vor Chr.) eine doppelt wertvolle Nachricht. Das sind Zeugnisse, welche unmöglich in den Zeiten, wo alle Welt dort verkehrte, im 4. Jahrh. aufgekommen sein können, wie Pais (*Stor. d. Sic.* I, 364, Anmerkung) sich denkt, indem er noch das überlieferte *Messanicus* bei Plinius durch einen notdürftigen Erklärungsversuch schützen zu müssen glaubt ([1]). Den dortigen Fluss- und Hafennamen Brinta (Brenta), Brintesia, Brundulum hat man bereits mit Brentesion (Brundusium) verglichen, aber nur in dem Sinne, als ob er von Norden her, mit den Japygern, nach Süden gewandert sei, während beide Namen vielleicht ganz und gar den Messapiern gehören und nach Griechenland zurückweisen, wo ein Brenthe z. B. beim arkadischen Gortys bekannt. Doch mag das dahingestellt bleiben. Die streitbaren Japyger, die ehemaligen Japoden, die alles Andre als ein Schiffervolk waren und sich in Apulien überall von der Küste zurückziehen (*Philol.* a. O. 517), kommen für Norditalien, wie man auch die Erwähnung des *Japuscum genus* in den Iguvinischen Tafeln auffassen und diese selbst datiren möge, als geschichtlicher Factor überhaupt nicht in Betracht. Wer weiss ob sie überhaupt auf diesem Wege eingewandert sind und nicht auf Fähren direkt von den dalmatischen Inseln nach Pelagosa, den Tremiten und dem Garganus übersetzten.

Den Lesern, welche mir seit 1897 gefolgt sind, sei hier zum Schlusse ein Ueberblick über die Ergebnisse der fünf Kapitel gegeben: I) die Messapia ([2]) R. M. XII behandelte die südlichste Landschaft, zu welcher die Hafenstadt Gnathia als ein integrirender Teil gehörte; II) Die Peucetia R. M. XIV, die Mittellandschaft, die der Peuketier oder Poedikoler, welche im 5. Jahrhundert ihre Grenzen ersichtlich nach Norden durch das Gebiet von Ruvo und nach Süden durch Gnathia erweiterte: vgl. III

([1]) Auch die Peuc. 76 vorgebrachten Gründe finde ich nicht mehr stichhaltig.

([2]) Ueber die Namen der Sallentiner und Calabrischen Halbinsel, über das Geographische überhaupt s. Philol. 1906.

S. 221-229; III) Die Daunia, R. M. XIX; IV) Fortsetzung vom III; V) Tarent.

Nach dem Stand der Dinge, den ich im Winter 1894-'95 in Apulien vorfand, wo es an systematischen, wissenschaftlich controlierten Ausgrabungen und an genauen Fundberichten fehlte, bot, um in die Kultur Alt-Apuliens einzudringen und speziell den Zustand vor der Hellenisierung zu erforschen, nur das keramische Material eine einigermassen genügende oder wenigstens ausgiebige Grundlage. Anderes Material und Beobachtungen an Ort und Stelle konnten sich erst mit der Zeit hinzugesellen. Dass die Untersuchung sich auf die Eisenzeit beschränkte, brauchte damals nicht ausdrücklich gesagt und begründet zu werden; man kannte ja die älteren, seither ausgegrabenen Stationen noch nicht; übrigens würden deren Ergebnisse nichts an der vorliegenden Arbeit geändert haben. Denn wir haben eine nach oben hin deutlich begrenzte Kulturphase vor uns, an deren Eingang, wie von vornherein betont wurde (I, 202. 258), für uns die Fundgruppen von der Tarentiner Neustadt stehen; diejenigen der Japyger und der mit ihnen eng liirten Messapier. Sie steht mit jenen ältesten Kulturen in keinem erkennbaren Verwandtschaftsverhältnisse und trägt so sehr ihr eigenstes Gepräge, dass etwaige Ueberbleibsel aus jener Vorzeit dagegen nicht aufkommen. Schon die Sitte der Bestattung statt des Verbrennens verrät den Bruch mit den Gebräuchen der italischen Bronzezeit: mag man die Hügelgräber (*Bull. Pal.* 30, 32) oder die Tarentiner Spuren oder die ganze Folgezeit ins Auge fassen. Dabei herrschen aber teils Villanova-ähnliche Typen, teils anderweitige Einflüsse, die wir den Messapiern zuschreiben. Diese letzteren sind es wohl gewesen, welche der vorhellenischen Keramik Apuliens ihren Stempel aufdrückten und ihr ihre besondere künstlerische Stellung anwiesen, weit über allem was andere Teile der Apeninenhalbinsel auf diesem Gebiete geleistet haben. Zunächst freilich wird ihre Tätigkeit durch die Lakedämonische Eroberung Tarents unterbrochen, um erst weit über ein Jahrhundert später wieder einzusetzen, nunmehr mit immer stärkerer Beteiligung der Japyger selbst, und unter Aufnahme neuer, teils italischer, teils überseeischer Elemente in Gerätformen und Dekoration; dabei spielt öfter Kyprisches mit herein, aber auch anderes, das sich nur noch nicht ebenso leicht bestimmen lässt.

Das reichhaltigste Material liefert unstreitig die Daunia mit Einschluss Ruvo's, diejenige Landschaft, wo auch noch später, nach dem Ausscheiden Ruvo's, die Vorliebe für diese bunte Art von Gerätschaft fortbestand, in Canosa sogar bis tief ins 4. Jahrhundert, während die mancherlei Fabriken nördlich, überhaupt jenseits vom Aufidus schon früher damit aufhörten. Vereinzelte Spuren dieser Kunstübung, die über das Daunische Gebiet hinausführen, im Frentanergebiet, und in Vasto d'Aimone, Histonium (oben 173) sind wandernden Techniten aus Apulien zuzuschreiben. Auf solche beweglichen Elemente deuten indirekt auch die mancherlei Korrekturen der Zeichnung vom Ruveser Gebiet nordwärts (oben 168; III 303), insofern der erste Entwurf stets die Regel zu durchbrechen strebt und dann beseitigt wird zu Gunsten des feststehenden Systems, wie es jede der drei Landschaften nach ihrem besonderen Geschmacke ausprägte und consequent weiterbildete.

In einfacheren Formen, im Gerät wie Ornamentik, bewegt sich die Peucetia, die aber seit der Neige des 5. Jahrh. also früher als das übrige Apulien, der Hellenisirung zustrebt, voran die Ortschaften Ceglie bei Bari und Ruvo (II 47. 52. III 218. 202. *Notizie* 1896, 542 f. 1900, 506). In der kurzen, aber originellen Entwickelung, die der geometrische Stil hier erlebte (seit Mitte des 6. Jahrh. III 206. II 46, noch früher II 55), tritt namentlich die Einführung und virtuose Behandlung der dreieckigen und gemischten Mäander-Motive bedeutsam hervor, mehr als andere, dem Villanova-Stil verwandte Erscheinungen.

Am spärlichsten ist der geometrische Malstil in der südlichen Halbinsel vertreten; es ist als ob sich dort die Sprengkraft der fremden Invasion am stärksten fühlbar machte. Seine kümmerlichen Reste werden fast von Anfang an — unsere Kenntnis reicht bis jetzt freilich kaum oder wenig über 500 hinauf — von allerhand Griechischem überwuchert, teils pflanzlichen, teils anderweitigen Elementen, ganz besonders jung Milesischen und Rhodischen: nicht umsonst sind die beiden Centren der Produktion Rhodiae (Rugge bei Lecce) und Gnathia, also zwei Ortschaften, die aus Rhodischen Colonien hervorgegangen waren (Gnathia s. III 227). Diese griechischen Beziehungen waren also noch lebendig in einer Zeit, wo die Hauptbevölkerung durchaus eine Japygisch-Messapische geworden: eines der archaischen Produkte von Gna-

thia mit messapischen Beischriften rühmt sich sogar seiner japygischen Herkunft (I, 234); jedenfalls in Folge der gewaltigen Kriegserfolge von 473; solche Beischrift bedeutet mehr als der blosse Ortsname, den eine Schale aus der Gegend von Azetium (II 39) aufzuweisen scheint. Schärfer als in der Malerei hat die Südhalbinsel ihre Eigentümlichkeit in den Gefässformen ausgeprägt; der aparteste dieser Typen, die Torzelle oder Trozelle, findet sich in der Tat nur hier und zwar aller Orten in dem durch die Linie Tarent-Egnatia begrenzten Gebiete; in Tarent selbst nicht, aus guten Gründen; in der Ortsliste I, 203 ist Putignano zu streichen (vgl. III 192), und San Marzano (ebd.) sowie Manduria einzusetzen ([1]). Darüber hinaus kommen nur vereinzelte, als solche erkennbare Nachahmungen vor. Man kann auch bemerken (I 223), dass sich das Verbreitungsgebiet dieser Klasse von Produkten ziemlich genau mit demjenigen der allerdings erst im 4. Jahrh. einsetzenden Messapischen Steininschriften deckt; die darüber hinausliegenden Dialekt-Inschriften in Stein sind unsicher ([2]) oder falsch (III 190, Fig. 1).

Die Umwandlung des Geschmackes nach der hellenischen Seite, die Nachahmungsversuche, das Aufkommen griechischer, zunächst noch ohne Firniss in der Weise des Landes arbeitender Fabriken, dieser ganze Prozess beginnen der Hellenisierung lässt sich noch deutlich verfolgen, freilich nicht im Rahmen der hier vorgelegten Untersuchung. Auch der späte Canosiner Mischstil, welcher im 4. Jahrhundert den erstorbenen geometrischen ablöst und mit den Messapiern nichts mehr zu tun hat, verarbeitet wesentlich klassisch griechische, ja schon griechisch-italische Motive, fällt also ausserhalb unseres Themas, und hätte sich nur in einem Anhang erörtern lassen. Ohnehin überschritt schon die der älteren Epoche gewidmete Arbeit die gewöhnlichen Grenzen dieser « Mitteilungen »; sie hatte sich, wie vorauszusehen war, zu einer Culturstudie erweitert, welche auch die Gräber - und Stadt-Anlagen, die Import-Verhältnisse und manches Andere, das sich in Fortgang der Localforschungen ergab, nicht unbe-

([1]) Dortige Exemplare aufbewahrt daselbst bei Dottore Giov. Camerano.

([2]) Diejenige von Monopoli, also aus der nächsten Nachbarschaft von Egnatia, ist nicht falsch, aber nur aus Abschrift bekannt. III, 190, Anmerkg. 1.

rücksichtigt liess (III Einleitung, vgl. Philol. 1906). So ist es gekommen, dass schliesslich die vergleichende Analyse der verschiedenen geometrischen Stilgattungen Apuliens und ihres Verhältnisses zu den altgriechischen keinen Platz mehr finden konnte.

Unter den verschiedenen Oertlichkeiten, welche während des Jahrzehnts archäologischer Erschliessung Apuliens 1895-1904, von mir neu in die Archäologie eingeführt oder soweit untersucht wurden als ohne umfängliche Ausgrabungen möglich, muss Putignano eine wichtigere Stelle eingenommen haben als nach den wenigen bis dahin gemachten Funden zu erwarten gewesen wäre. Dort liegt in einem Hügel die alte Culthöhle von San Michele, das minder berühmte Gegenstück zu der Berghöhle vom Garganus. Dort lässt sich die Entwickelung der Dinge schrittweise verfolgen (II 55. III. 207) und bieten sich in der älteren Phase des geometrischen Stiles noch Berührungspunkte (vgl. II Taf. V Fig. 1 u. 4) mit dem der südlichen Halbinsel, welche nachher bei der stärkeren Differenzierung der regionalen Stilweisen verschwinden. Manches deutet nach Westen in das Hinterland von Tarent und Metapont. Andererseits entbehrte Putignano von jeher nicht der Verbindungen mit der östlichen Meeresküste, also der von Gnathia, namentlich wenn das dazwischen liegende Graxa (nördl. von Fasano. I 236, Philol. 422) erst eine illyrische Gründung sein sollte, etwa wie Genusium zwischen Matera und dem messapischen Ur-Metapont [1]. Der Nymphenkult und das Feuerwunder von Gnathia (Hor. *Sat.* I 5, 97; Plin. II 240) scheint in dem Märchen von den Messapischen Hirten und der Pans-Grotte wiederzukehren, welche wir unabhängig von jenem Zeugnis in Putignano lokalisierten (II 69 ff.).

Die mancherlei Hindeutungen der antiken Literatur auf Kreta scheinen wesentlich die Küste der südlichen Halbinsel anzugehen. Und was sich zu ihrer Erklärung, auch vom archäologischen Standpunkte aus, vorbringen lässt, greift in eine der Japyger-Zeit vorausliegende Epoche zurück. Die hier zum ersten Male bekannt gemachte Keramik des 8. bis 4. Jahrh. vor Chr. bietet dafür keine sicheren Anhaltspunke.

Berlin. M. MAYER.

(1) Molfetta 187. Philol. 1906, 524.

METRISCHES AUS POMPEJI.

I.

SI QVIS NON VIDI VIINIIRIIM QVAM ꟷIΛ . . . .
PVPA MIIA ASPICIAT TALIS IIT . . . .

Diese Inschrift (*CIL* IV *Suppl.* 6842) steht auf der Eingangswand des Atriums VI 16, 15; sie ist herausgegeben von Sogliano *Not. d. sc.* 1908 S. 64 und 192. Die Lesung ist sicher bis auf die Zeilenschlüsse; *vidi(t)* und *pupa(m) mea(m)* wird leicht ergänzt. Es ist ein Distichon; rechts ist der Stuck abgebrochen und es fehlt der Schluss beider Verse. Das Erhaltene kommt den Antepagmenta einer Thür so nahe, dass nur noch für etwa vier Buchstaben Platz war; es ist also wohl anzunehmen, dass die Schrift sich auf die vielleicht mit Stuck, sonst mit Farbe überzogenen Antepagmenta fortsetzte.

Am Schluss der ersten Zeile hat Sogliano nur ꟷI; das folgende Zeichen war wohl, als er abschrieb, schon von dem modernen Stuck bedeckt, mit dem man den Rand des antiken verkleiden musste. Ich habe in *CIL* IV *Suppl.* transcribirt *na*; die Schriftzüge lassen es zu; es bietet jedoch, so viel ich sehe, keinen befriedigenden Versschluss. Aber das letzte Zeichen kann auch Rest eines N sein; dann ist zu lesen PIN und zu ergänzen *pinxit* mit dem Namen eines Malers, der mit einem Vokal anfangen musste: doch wohl sicher *Apelles.*

Am Schluss der zweiten Zeile war ein geringer Rest sichtbar, mit dem, wie es scheint, nichts anzufangen ist. Es muss ein Vokal sein. Dann aber ist nur V möglich, und von da aus finde ich keine brauchbare Ergänzung; so wird wohl jener Rest eine zufällige,

nicht zugehörige Linie sein. Auszuschliessen ist wohl *talis et illa fuit*. Denn *si quis non vidit* besagt doch, dass es auch Leute gab, die das Bild gesehen hatten, und das ganze Distichon setzt voraus, dass der Schreiber selbst es gesehen hat. Also etwa *talis et illa manet?* Der Schreiber hätte dann in Rom das Bild gesehen und hier der so erworbenen Kenntniss Ausdruck gegeben. Aber es kommt dann etwas fremdartiges in das Gedicht. Sein Vorwurf ist doch der Preis des Mädchens; so aber wird es zu einer archäologischen Belehrung. Und ich meine, das Epigramm endet besser, wenn Subjekt des Schlussverbums das Mädchen ist und in ihr Lob das Ganze ausklingt: etwa *talis et illa nitet?* Ich finde kein besseres Verbum. *Illa* auf die zuletzt erwähnte *pupa* zu beziehen, hat bei dem hinlänglich belegten Sprachgebrauch der pompejanischen Inschriften keine Schwierigkeit: *CIL* IV 635. 1645. 1880. 1824. 1884. 3409. 4304. Also:

Si quis non vidi(t) Venerem quam pin[xit Apelles].
Pupa(m) mea(m) aspiciat; talis et [illa nitet?].

II.

Die Inschrift hat aber auch noch ein metrisches Interesse weil in *pupa(m) mea(m)* mit dem ersten ausgelassenen *m* auch die Position wegfällt. Dieselbe Verkürzung hatte ich angenommen (Mitt. XX 1904 S. 265) in der Inschrift *CIL* IV *Suppl.* 4556, Buecheler *Carm. ep.* 929:

Semper. M(arcu'). Terentius Eudoxsus | unus. ⟨supstenet⟩ amicos
Et. tenet | et. tutat. supstenet. omne. modu

wo mir am Schluss *omne(m) modu(m)* das wahrscheinlichste schien und noch scheint. Dem gegenüber behauptet F. C. Wick (*Vindiciae carminum Pompeianorum*, in *Atti d. Acc. di Napoli* XXVI, S. 10 f. des SA), dass in pompejanischen Versen durch Wegfall des auslautenden *m* nie die Silbe kurz wird. Erstens, Corssen (Ausspr. I² S. 273) habe es gesagt. Das ist ein Missverständniss: Corssen sagt, dass meistens das *m* geschrieben wird und dann natürlich Position macht. Zweitens, um es zu beweisen genüge der Hinweis auf Buecheler n. 950 (*CIL* IV *Suppl.* 5296): *Saepe ego*

cu(m) media vigilare(m) perdita nocte. Als gäbe es viele solche Beispiele! Es gab ihrer damals grade noch zwei: *CIL* IV 1516: *hic ego nunc futui formosa(m) forma puella(m)* und *Suppl.* 6892 (Wick n. 42): *quisquis amat nigra(m) nigris carbonibus ardet.* Dazu kommt jetzt ein drittes, noch unediertes *CIL* IV *Suppl.* 7038, wo es heisst *poena(m) patiare.* Und was sollen denn diese Beispiele beweisen? Schreiber und Dichter brauchten doch nicht identisch zu sein: Buech. 950 ist eine Art Cento aus allerlei Reminiszenzen; über *Suppl.* 6892 s. unten S. 261. Es ist also sehr möglich, sogar wahrscheinlich, dass die Verse auf Grund der vollen Form gedichtet wurden; zu IV 1516 hat gar ein zweites Exemplar (1517) *formosam.* Liess dann ein nachlässiger Schreiber das *m* aus, was soll daraus folgen?

Hingegen die verstümmelte Form mit Verkürzung geht notwendig auf den Dichter selbst zurück. So in unserem Distichon *pupa(m) meu,* so Buecheler *Carm. ep.* 373 (43-70 n. Chr.) *felice(m) morari,* so ebenda 422 (126 n. Chr.), 11: *pietate(m) rependere matri,* 14: *ferale(m) diem,* 17: *moriente(m) viderent.,* 465,8: *victima(m) sacris,* 14 *ferale(m) sepulti,* 475, 1: *pietate(m) parentis,* 4: *luce(m) videre,* 5: *poscere(m) munus,* 9: *terra(m) leve(m) optetis . . . fortuna(m) beata(m).* 484,3: *regione(m) pedestrem,* 496, 2: *dece(m) mensibus octo,* 505, 2: *arka(m) parentes,* 512, 1: *mea(m) vita(m) demonstro,* 517, 1: *post morte(m) marite,* 528, 4: *cum luce(m) reliquit,* 529, 1: *post morte(m) tuorum,* 1184, 13: *flos ego cerna(m) novum,* 1186, 12 *et spem certissima(m) fregit.* 1190, 1: *post morte(m) sepulcri,* 4: *post morte(m) cavemus,* 6: *fine(m) laborum,* 1194, 2: *morte(m) subirem,* 1216, 1: *post morte(m) reliquit.* Hier überall ist das *m* ausgelassen um die Silbe kurz zu machen. Ganz zu schweigen von älterem: *enim,* dessen *m* bei den Komikern und bei Ennius (*Ann.* 371 Vahlen: *non enim rumores*) keine Position macht, und *noenu* bei Lucrez (III 199: *noenu potest,* IV 712: *noenu queunt*) und Lucilius (907: *si noenu molestumst*). S. Leo, Plautin. Forschungen S. 302-307. Stowasser, Wiener Stud. XXVII 1905 S. 212 f.

Dass in der Eudoxusinschrift *omne modu* durch Verszwang, also nicht aus dem gut in den Vers passenden *omnimodum* oder *omnimodo* entstanden sei, schloss ich auch daraus, dass « der ganze übrige Text fehlerfrei ist ». Das war vielleicht etwas ungenau

ausgedrückt. Herr Wick macht *Eudoxsus* und *supstenet* geltend und nennt den Schreiber *hominem rudem et inconditum, neque recte pronuntiantem neque scribendi peritum.* Aber *xs, pst* sind Archaismen, wie *M(arcu')*, und wie sie auch sonst in Pompeji[1] vorkommen. Wie oft *xs* sich auch in sonst tadellosen, auch öffentlichen Inschriften findet, darüber kann der Index irgend eines Corpusbandes Auskunft geben. So schrieb er, weil er es so in der Schule gelernt hatte: die Inschrift, auf einer Wand dritten Stiles, kann in die Zeit des Augustus zurückreichen, der Schreiber konnte schon bejahrt sein und sein Lehrer war vielleicht ein alter Mann. Wie viele schreiben noch jetzt in Deutschland « Theil, Noth » und ähnliches! *Supstenet* sprach man doch in Pompeji gewiss nicht, so wenig wie *opscultat* oder *obscultat* (IV 2360. 4008) und *supstulit* (IV *Suppl.* 5296 = Buech. 950). Auch das *e* in *supstenet* mochte ihm und seinem Lehrer als richtig, höchstens als Archaismus erscheinen, da hier die volkstümliche Aussprache, der Schwächung entgegenwirkend, den Wurzelvokal bewahrt hatte; vgl. *CIL* I 38 *optenui*, IX 2243 (städtische Inschrift aus Telesia) *abstenentissimo*, X 8059, 386 (Signaculum) *substenendi*. Aber *omne modu* hatte er gewiss nicht in der Schule gelernt; stände es für *omnimodo* oder *omnimodum*, so käme zu den zwei Vulgarismen noch die falsche Interpunktion, alles dies in acht Buchstaben, grade da, wo das nächstliegende *omni modo* nicht in den Vers ging. Da ist doch schwer dem Schluss auszuweichen, dass hier die Volkssprache der Versnot zu Hülfe kam, wie in *pupa(m) mea(m)* und den oben citierten metrischen Grabschriften, also *omnimodum*, *omnimodo* im Wortschatz des Schreibers fehlte. Mir scheinen diese Erwägungen schwerwiegender als der ungewöhnliche Gebrauch des Accusativs, der doch auch vielleicht aus der Volkssprache stammt.

Mauius certus iudicat sagt Herr Wick in Bezug auf *omne modu*, obgleich ich mich hinlänglich vorsichtig ausgedrückt hatte. Das ist harmlose Rhetorik. Wenn er aber S. 14 sagt, ich hätte behauptet (*certumque adfirmantem*), in der Pero-Inschrift (bei ihm n. 1) sei *terrificus locus, aspice iam ... replente tument* lesbar, so mag er sehen, wie er das verantworten will. Es ist auch nicht wahr, dass ich über diese Inschrift etwas *non publici iuris* geschrieben habe; der betreffende Artikel steht in diesen Mitteilungen XX 1905 S. 380-382.

III.

QVISQVIS · AMAT · NIGRA NIGRIS · CARBONIBVS · ARDET
NIGRA CVM VIDEO MORA · LIBENTER AEDEO

Diese Inschrift stand auf einer Wand einer Villa, die in Boscotrecase bei Gelegenheit des Baues der elektrischen Eisenbahn gefunden wurde und von Herrn Santini, dem Besitzer des Grundstückes, leider nur zum Teil ausgegraben werden konnte; jetzt ist sie in Pompeji. Sie ist publiciert, mit einer sonderbaren Erklärung, von Wick (*Vindiciae* n. 42), dem sie von Sogliano mitgeteilt wurde. Es ist ungewöhnlich grosse und sehr schöne Cursivschrift. Aber der Schreiber war in der Orthographie weniger stark als in der Kalligraphie: zweimal *nigra(m)* und *aedeo* statt *edo*. Aus letzterem Fehler dürfen wir wohl schliessen, dass er nicht der Verfasser des Distichons ist.

Die Erklärung der ziemlich albernen Verse ist nicht schwierig. V. 1 sagt: die schwarzhaarigen Mädchen erregen besonders heisse Liebe; V. 2: für mich haben die Schwarzen besondere Anziehungskraft. Beides unter dem Bilde von Dingen, die auch schwarz sind: wer eine Schwarze liebt der brennt wie auf schwarzen Kohlen; sehe ich eine Schwarze, so begehre ich sie, wie ich (schwarze) Maulbeeren gern esse.

A. Mau.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN

---

11. Dezember 1908 (Festsitzung zur Feier des Geburtstages Winckelmanns): J. WILPERT, Die Mosaiken von S. Maria Maggiore.

8. Januar 1909: CH. HUELSEN, Das Barberinische Zeichnungsbuch des Giuliano da Sangallo.

Zur Winckelmannstage wurde ernannt zum ordentlichen Mitgliede des Instituts:

Hr. H. VON GEYMUELLER in Baden-Baden.

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG.

S. 178 Z. 3. 5. 9 v. u., S. 180 Z. 10 v. u., S. 181 Z. 1, S. 182 Z. 11, S. 186 Z. 17 v. u. schr. Taf. VIII statt VI.

Abgeschlossen am 12. Januar 1909.



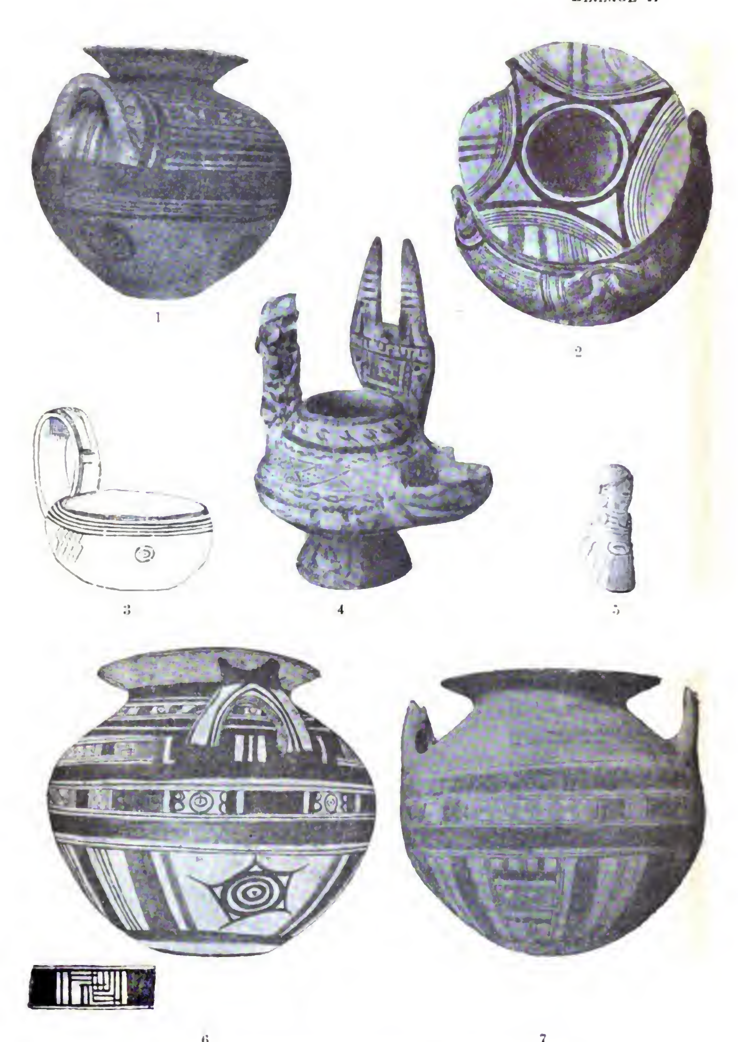
TEMPIO D'ERCOLE A CORI.



TONGERAETE NORD-APULIENS.



DAUNISCHES ZIERGEFÄSS



NORDAPULISCHE GEFÆSSE UND TERRAKOTTEN.



HOCHHENKLIGE GEFÆSSE DER DAUNIA.



VERSCHIEDENE TONGERÆTE DER DAUNIA.

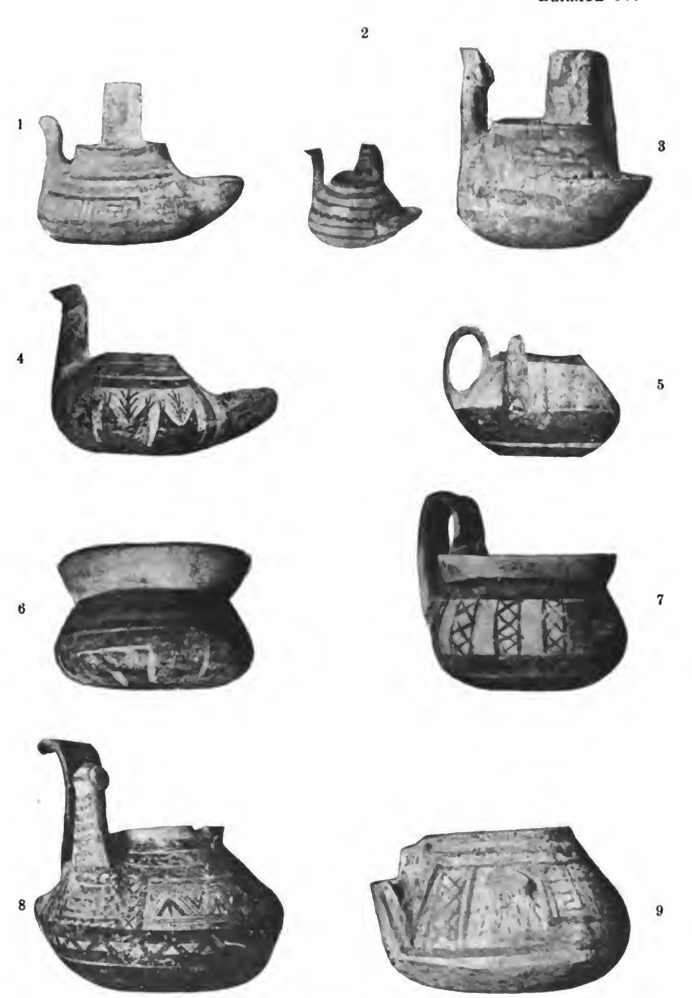
1 2

3 4

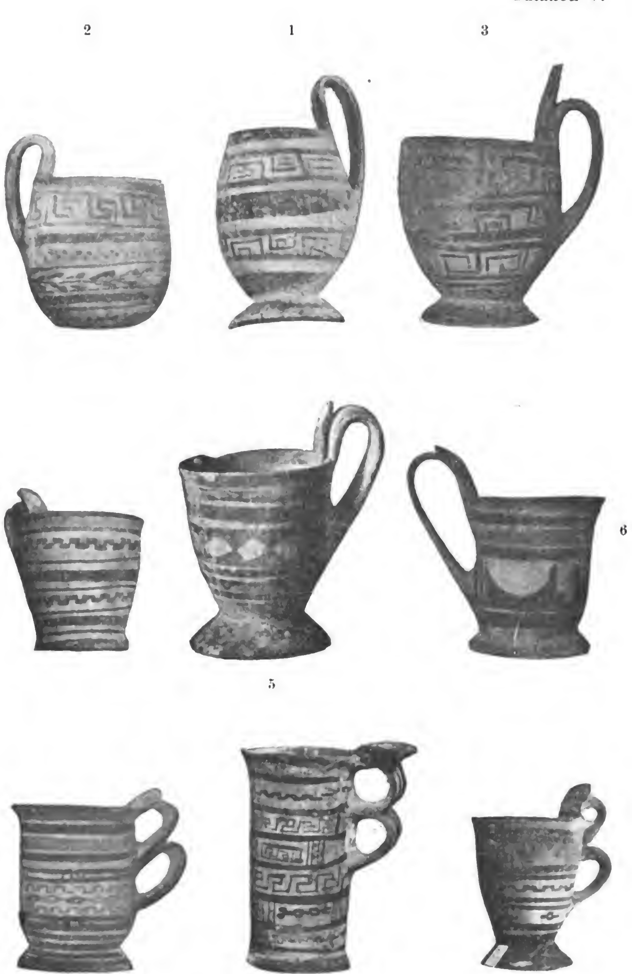
5 6

VERSCHIEDENE TONGERÆTE DER DAUNIA.





ZIERNÆPFE UND TASSEN DER DAUNIA.



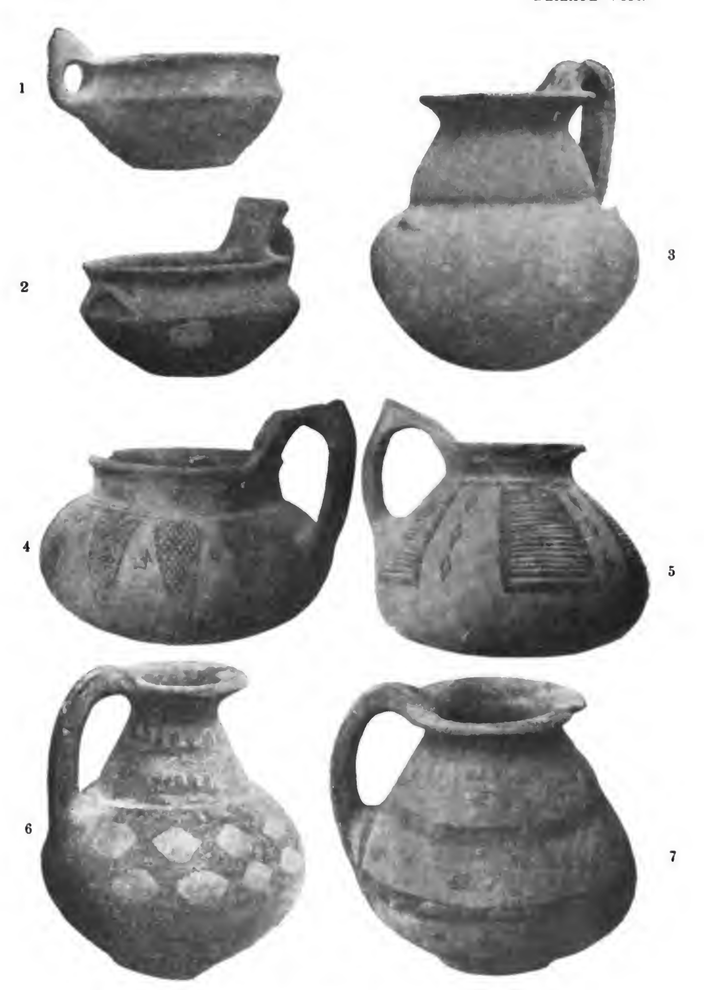
BECHER DER DAUNIA.



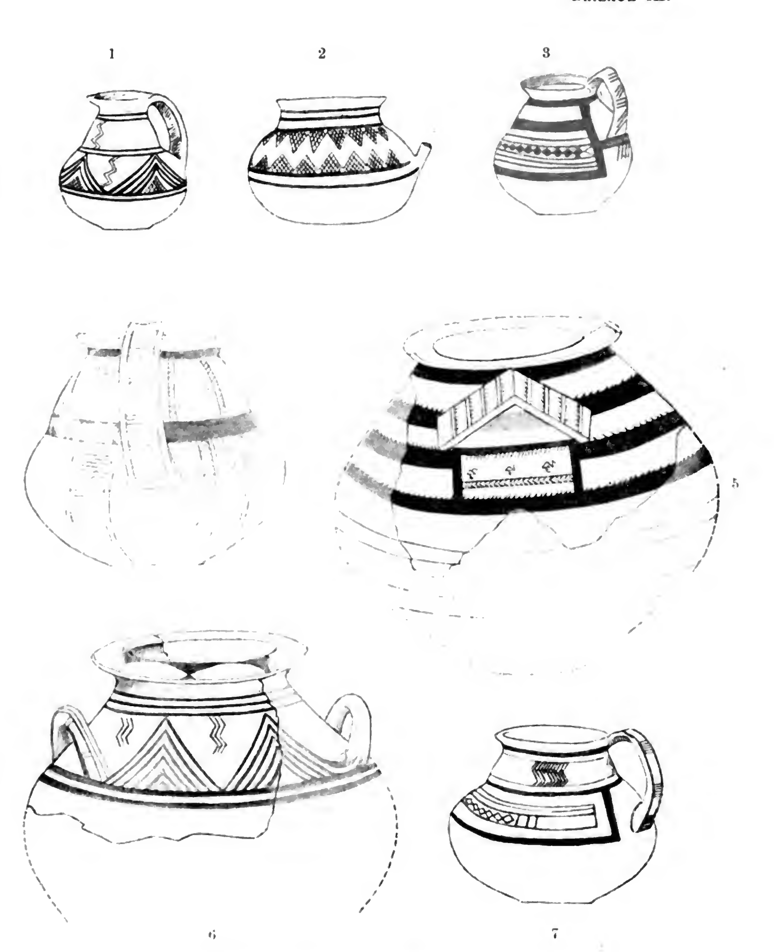
SCHALEN DER DAUNIA.



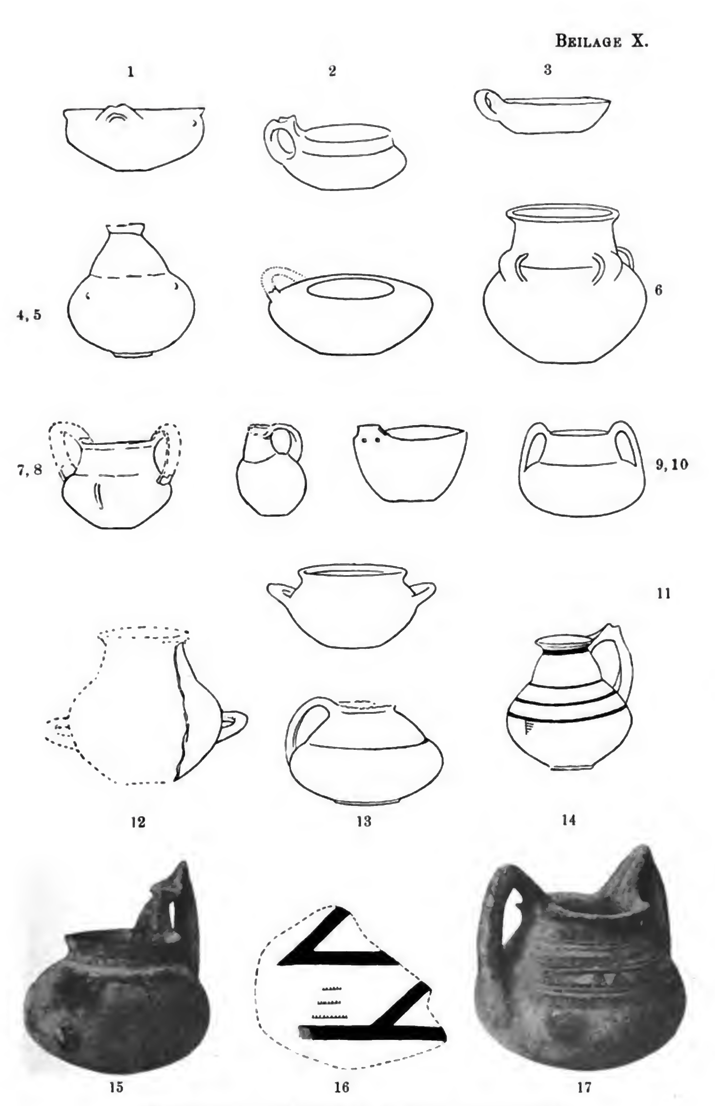
ASKOI UND SCHALEN DER DAUNIA.



VASENFUND VOM BORGO NUOVO ZU TARENT.



VASENFUND VOM BORGO NUOVO ZU TARENT.



VASENFUND VOM BORGO NUOVO ZU TARENT

1, 2, 4, 6, 7, 8, 10 Impasto. 12 grob rottonig. 3, 5, 9, 11, 13-17 aus feinem Ton, z. T. bemalt.

AUGUST MAU

15. X. 1840 — 6. III. 1909.

Gedächtnisworte, bei der Totenfeier am 9. III. 1909 gesprochen.

Hochansehnliche Trauerversammlung!

Im Namen des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts, das ich als Stellvertreter des leider in weiter Ferne weilenden Sekretars Professor Hülsen zu leiten habe, zugleich im Namen seiner Zentraldirektion in Berlin, die mich hierhergesandt hat, erfülle ich die schwere und doch schöne Pflicht, an einen der besten Männer, die unserer Anstalt jemals gedient haben, den letzten Abschiedsgrusz zu richten. Ich will versuchen, so gut es meine schwachen Kräfte, die kurze Zeit und der frische persönliche Schmerz gestatten, zu sagen, was für ein Mann August Mau gewesen ist, was er für unsere Wissenschaft und für das Institut geleistet hat.

Er war ein Sohn des fernsten deutschen Nordens, jenes meerumschlungenen, einst so heisz umstrittenen Landes, dem die klassische Altertumskunde eine Reihe der bedeutendsten Forscher zu verdanken hat, darunter, um nur zwei der gröszten unter den Toten zu nennen, Theodor Mommsen und Otto Jahn, einen Kieler Mitbürger unseres Verstorbenen, zugleich einen seiner maaszgebenden Lehrer. Den Stempel dieser nordischen Herkunft trug Mau an seinem ganzen Wesen: in den hellen, klaren, blauen Augen, in dem gelassenen, zurückhaltenden, etwas ungelenken Auftreten, in der bedächtigen, zähen Tatkraft, in der nüchternen Klarheit und Konsequenz des Denkens, in dem muntern trockenen Humor und in der stillen, goldenen Treue des Gemüts. Er war ein echter und ein treuer Sohn seiner Heimat, der engern und erst recht der

weiteren, deren Auferstehung aus langer Zerrissenheit er schon in reiferen Jahren mit ganzem Herzen begrüsst hatte. Wenn ich den kühl besonnenen Mann jemals habe schwärmen hören, so war es in Träumen von der künftigen Grösse seines Volkes.

Aber diesem echten Deutschen und Norddeutschen, dem Sohn eines lutherischen Theologen, war es beschieden, in Italien so feste Wurzeln zu schlagen wie vor ihm nur wenige, fast so tief wie einst der jütländische Pastorssohn Jürgen Zoega. Was Mau hierherführte war freilich nicht die alte deutsche Sehnsucht nach dem Lande der Goldorangen und der Marmorbilder, sondern der Kampf ums Dasein im wörtlichen Sinne. Der junge Gymnasiallehrer musste sein Amt in Glückstadt aufgeben und aus dem rauhen Klima der Heimat fliehen, um Heilung von der rasch fortschreitenden Lungenkrankheit zu suchen. Er fand diese Heilung, und eine tiefe, dankbare Liebe band ihn fortan an den blühenden Boden und den milden Himmel Italiens. Die italienische Sprache beherrschte er in seltenem Maasse und seine natürliche Liebenswürdigkeit, innata cortesia, wie einer von unsern italienischen Freunden gesagt hat, steigerte sich unter dem Einflusse der anmutigen Sitten des Landes zu sicherer Urbanität. Eine Tochter Italiens, Amanda Randanini, war es schliesslich auch, die dem alternden Manne noch des Glück der eigenen Häuslichkeit bereitete. Die Innigkeit dieses späten Ehebundes zeigte sich auf ergreifende Weise in den letzten Tagen, da der Totkranke kaum noch einen andern Wunsch auszusprechen fand, als mit der eben vorangegangenen Lebensgefährtin im gleichen Grabe wieder vereinigt zu werden.

Erst in Italien entwickelte sich auch Mau's wissenschaftliche Kraft und Eigenart. Als er, schon zweiunddreissig Jahre alt, hierherkam, hatte er noch kaum Erhebliches zu leisten vermocht. Das Wenige, was er bis dahin verfasst hatte, war rein philologischer Natur, es bewegte sich auf dem Boden der Textkritik. Auf diesem Gebiete blieb er auch weiterhin lange Jahre tätig, aber zumeist nur um seinen Lebensunterhalt zu erwerben, als gesuchter Helfer Anderer für die Vergleichung von Handschriften. Auch diese Lohnarbeit hat er mit grösster Gewissenhaftigkeit und von den besten Kennern anerkannter Meisterschaft geleistet.

Sein Hauptgebiet aber wurde hier die Denkmälerforschung, in die ihn seine gleich Anfangs (1873) übernommene Stellung als

Hilfsarbeiter am Archäologischen Institut einführte. Herangezogen wurde er dazu, irre ich nicht dank dem Eingreifen Mommsens, von Wilhelm Henzen, dem stamm- und wesensverwandten ersten Sekretar der Anstalt, dessen Marmorbüste dort so freundlich auf den Sarg herabsieht. Doch nicht in Rom fand Mau sein eigentliches Arbeitsfeld. Es entsprang wohl zugleich dem Bewusstsein beschränkter körperlicher Leistungsfähigkeit und der Richtung auf gründlichste Erkenntnis, dass er sich ein scharf umgrenztes, nicht allzu weites Gebiet erwählte, eine einzige antike Mittelstadt, freilich eine solche, der sich an Vollständigkeit und damit an vielseitiger Wichtigkeit des Befundes auch heute noch, nach so vielen Ausgrabungen, kaum eine andere zur Seite stellen kann.

Seinem Pompeii hat der Tote lange Jahre hindurch fast die ganze Musse der Sommerferien gewidmet. Wer ihm dort begegnete, der empfieng den Eindruck eines glücklichen Menschen. Wie seinem Körper die warme Sonne und die frische Seeluft, so behagte seiner Seele die Herrlichkeit jener griechischen Landschaft, die weltabgeschiedene Stille jener Stadt ohne Volksgetriebe, das Bewusstsein immer sichererer Beherschung all' der weitreichenden Probleme, welche sie der Forschung bietet, die wachsende Achtung und Liebe aller, die dort neben und mit ihm wirkten, besonders auch der italienischen Beamten. Die jetzt in Pompeii tätigen, an der Spitze Antonio Sogliano, haben dem Institut in schönen Worten ausgesprochen, wie viel ihnen der langjährige Freund und Berater gegolten hat.

Der Anfang von Mau's pompeianischer Tätigkeit fiel in die Zeit, als die Forschungen von M. Ruggiero, Fiorelli und de Petra, von Richard Schöne und Heinrich Nissen Pompeii zur hohen Schule einer Jahrhunderte umfassenden archäologischen Stadtgeschichte machten. An Nissens herrliche « Pompeianische Studien » knüpfte sein erstes Buch, die « Pompeianischen Beiträge » von 1879 an. Ohne den Wert jenes glänzenden Versuches umfassender Synthese zu verkennen, prüfte Mau in ruhiger, scharfer, vor keiner Mühe zurückscheuender Kritik viele von Nissens Annahmen und Konstruktionen auf ihre Haltbarkeit, beseitigte manche von ihnen und ermittelte eine Fülle von Tatsachen weit genauer oder ganz neu. So hat er auch später in einer unübersehbaren Reihe von Aufsätzen unserer Institutsschriften längst bekannte oder frisch ausgegrabene

Denkmäler mit peinlicher Genauigkeit untersucht und für manche von ihnen in unermüdlich wiederholter Nachprüfung fremder oder eigener Arbeit schliesslich alles Erkennbare festgestellt. Aber es blieb nicht bei der Einzelbeobachtung, auch für Mau's bedächtigere, nüchternere Art kam der Augenblick, wo er sich für zusammenfassende Darstellung weiterer Gebiete reif fühlte.

Zuerst wandte er sich der dekorativen Wandmalerei zu, die neben den von Helbig und dann von Sogliano verzeichneten, von ersterem in seinen weitblickenden « Unteruchungen » etwas einseitig auf ihren Zusammenhang mit der hellenistischen Kunstüberlieferung geprüften Figurenbildern lange nicht genügend beachtet worden war. Mau's 1882 erschienene « Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeii », die mit den kampanischen auch die stadtrömischen Ueberreste dieser Art zusammenfasst, ist wohl seine bedeutendste Forschertat geblieben. Zu einer Zeit, als in Folge der Entdeckung des Hellenismus der Gedanke, auch unter römischer Herrschaft habe sich die Kunst noch organisch weiterentwickelt, unserer Wissenschaft so gut wie ganz abhanden gekommen war, zeigte Mau ein grosses, schönes Stück solcher Entwickelung, nicht nur durch sorgfältiges chronologisches Aneinanderreihen eines wenig bekannten, weitschichtigen Materials, das er zum Teil in den meisterhaften Abbildungen Sikkards vorlegte, sondern gleich auch durch scharfe und feine Charakteristik seiner vier « Stile ». Mag an diesem Aufbau noch soviel Einzelnes, auch Wichtiges, berichtigt oder noch zu berichtigen sein, im Ganzen darf er, soweit wir überhaupt solche Urteile fällen dürfen, zu den unerschütterlichen Grundtatsachen der Kunstgeschichte gezählt werden. Wenn etwas den hohen Wert dieses Buches beeinträchtigte, so war es die von Schwerfälligkeit nicht ganz freie Darstellung.

Hierin zeigen die spätern Werke des rastlos an sich selbst arbeitenden Mannes einen bedeutenden Fortschritt: das eben in zweiter Auflage erschienene Buch « Pompeii in Leben und Kunst », eine übersichtliche, gemeinverständliche Zusammenfassung von allem, was Jahrhunderte des Forschens dort zu Tage brachten, und erst recht der schon vier Mal gedruckte « Führer », eine musterhaft knappe und klare Uebersicht des Wissenswertesten. Nicht nur in diesen Schriften, auch persönlich ist der Tote zahllosen Gelehrten und Gebildeten der eigenen und fremder Nationen ein



sachkundiger und liebenswürdiger Führer durch seine Stadt gewesen. Wie sehr ihm diese im Auftrag unseres Instituts alljährlich ausgeübte Tätigkeit am Herzen lag, zeigte sich noch wenige Stunden vor dem Ende, als er mich mit dem Ausdruck der Besorgnis mahnte, im Fall der Not rechtzeitig an Ersatz zu denken. Auch brieflich war er allzeit zur Auskunft über pompeianische Fragen bereit. Diese vollendete, Jedem zugängliche Kennerschaft ist nicht zu ersetzen.

Auf auszerpompeianische Denkmäler hat sich Mau's archäologische Arbeit nur selten erstreckt. Indess gelang seinem an das Entwirren komplizierter architektonischer Tatbestände gewöhnten Blick selbst auf dem vieldurchforschten Forum Romanum ein so schöner Fund, wie das Herauslösen des Kerns der caesarischen Rostra aus den spätern Umbauten. Auch sonst ward er, von seinem beschränkten Gebiet aus, ein Lehrer für alle, die irgendwo, zum Beispiel in Priene oder in Thera, vor ähnliche Aufgaben gestellt waren.

Die zentrale Bedeutung Pompeii's für die Kenntnis des antiken Privatlebens machte den Verstorbenen zum gesuchtesten Bearbeiter dieses Gebietes in den Handbüchern, zuletzt in der Erneuerung von Pauly's Realencyklopädie. Hier am ehesten werden die Grenzen seines Horizontes fühlbar, besonders wohl das Fehlen unmittelbarer Anschauung der griechischen Welt. Doch wie immer beschränkt auch sein wissenschaftliches Schaffen sein mag, es steht doch gross und ehrfurchtgebietend da in seiner unbestechlichen Wahrheitstliebe, seiner tiefen Gründlichkeit, seiner aller Phrase abholden Schlichtheit und der überall hindurchleuchtenden Liebe zur Sache.

Neben dieser wissenschaftlichen Arbeit gieng, wie gesagt, von Anbeginn Mau's amtliche Tätigkeit für das Institut einher. Sie galt vor allem unserer reichen Bibliothek, in der wir ihm nach Verdienst die Totenfeier begehen. Lange Jahre hat er als Gehilfe Henzens und Helbigs einen immer wachsenden Anteil an ihrer Verwaltung genommen. Als diese dann einer jüngern Kraft anvertraut wurde, behielt Mau die grosze Arbeit am Realkatalog, dessen zwei erschienene Bände rasch unter die wichtigsten Hilfsmittel der Forschung eingerückt sind, ein Werk ausgebreiteter Gelehrsamkeit und grösster Umsicht. Wir fragen mit ernster Sorge: wer

besitzt mit diesen Eigenschaften den stillen, entsagungsvollen Fleiss des Geschiedenen, um uns das Werk zu vollenden?

Aber noch schwerer als den Gelehrten und Beamten werden wir doch den Menschen vermissen, diesen Mann mit dem besonnenen, scharfen Urteil und dem reinen, gütigen Herzen, mit der ruhigen Selbstachtung und der rührenden Anspruchslosigkeit, diesen grundvornehmen Mann, in dem kein Falsch und kein Neid war, soviel Entsagung ihm auch das Leben auferlegte. Das Institut wird es ihm niemals vergessen, wie treu und freudig er ihm in bescheidener Nebenstellung zu dienen fortfuhr, auch nachdem es durch die Macht der Umstände entschieden war, dass ihm keiner von den beiden leitenden Posten zu Teil werden sollte. Und wie unzählig vielen Einzelnen bleibt August Mau eine unvergesslich teure Erinnerung aus sonnigen, römischen oder pompeianischen Tagen. Besonders der langen Reihe der capitolinischen « ragazzi », deren Mittelpunkt er, noch unverheiratet, wir sagten im Scherz als « capo ragazzo », gebildet hat. Wenn wir in Henzen den Vater des Instituts verehrten, so war uns Mau wie ein älterer, vielerfahrener Bruder, zu dem wir mit all' unsern Sorgen, wissenschaftlichen wie praktischen, kommen durften. Er hatte für jeden einen guten Rat, einen nützlichen Wink oder ein unaufdringliches Wort der Warnung und, wenn es nötig war, auch die helfende Tat.

So wissen wir denn diesen Toten, dem all seine nahen Blutsverwandten ferne bleiben müssen, in aller Welt von einer solchen Fülle dankbarer Verehrung und Liebe umgeben, dass sein Sarg unter einem Berg von Blumen verschwinden würde, wenn alle, denen er wert gewesen, ihm solchen Grusz zu senden vermöchten. Auch so fehlt es ihm nicht an diesem Ehrenschmuck. Er kommt von Verwandten und Freunden, von den Amtsgenossen, den gegenwärtigen und den früheren, von den deutschen Schwesteranstalten in Athen und Frankfurt a. M., von der Amerikanischen hier in Rom, deren Zöglinge in Mau auch einen ihrer Lehrer verlieren. Und nun lassen Sie auch mich, im Namen dieses altehrwürdigen Instituts, einen Kranz auf den Sarg legen, für den schlichten Mann einen schlichten Kranz: einen römischen Lorbeer geziert mit den Farben des deutschen Reiches, als Zeichen seiner unvergänglichen Verdienste um unsere Wissenschaft und unsere Anstalt, um sein Vaterland und diese seine schöne Adoptivheimat.

FRANZ STUDNICZKA.

LA VIA SALARIA
NEI CIRCONDARII DI ROMA E RIETI

I.

Antichità della Salaria. Incertezza sulla priorità di costruzione del suo doppio tracciato.

Con la passione che soltanto il culto delle cose belle è capace d'ispirare, mi diedi — anni sono — a ricercare nella mia regione nativa le poche reliquie rimastevi dell'antichissima via Salaria nell'intento non solo di farne un inventario a difesa di possibili future manomissioni, ma altresì per fissare il suo vero percorso.

Affidatami dal Governo la tutela dei monumenti nel circondario di Cittaducale, limitai allora il lavoro al tratto svolgentesi da Rieti fino ai confini dei circondarii di Ascoli e di Teramo [1] e lo proseguii poscia fino al mare Adriatico su tutta la linea *Reate — Castrum Truentinum* [2].

Mi occupai di poi della diramazione della stessa via Salaria che, sotto il nome di via Caecilia, partendo dal XXXV miglio, attraversava le alpestri regioni degli Equi, dei Sabini amiternini

[1] Cf. Persichetti, *Viaggio archeologico sulla via Salaria nel circondario di Cittaducale.* Roma, 1893.

[2] Cf. Persichetti, *La via Salaria nel circondario di Ascoli Piceno* (Bull. dell'Instit., a. 1903, pp. 274 sq.).

e dei Piceni interamnensi per andare pure al mare a Castrum Novum, ad Hadria ed alle prossime saline [1].

Dopo ciò, ho creduto opportuno aggiungere ai precedenti lavori la ricerca e l'illustrazione del primo tratto della classica via — non meno importante degli altri — che da Roma capo linea menava a Reate, a fine cioè di completare lo studio di tutta la rete *ab Urbe — ad mare Hadriaticum.*

Prima però che io esponga il risultato di tali ultime indagini in ordine alla Salaria in Roma e da Roma, e per non ripetere quanto ho avuto occasione di dire nelle precedenti monografie, farò soltanto qualche cenno preliminare della sua storia e manifesterò qualche impressione posteriore ai miei precedenti lavori.

L'alta antichità di detta via — rilevata da Strabone [2], da Festo [3] e da Plinio [4], confermata dal Niebuhr che la ritenne la più antica delle vie [5], e rafforzata dal Mommsen [6] — è pacifica fra gli archeologi: ma se tutti riconoscono che fu una delle strade più vetuste aperte dal commercio umano, nessuno potè indicarne neppure approssimativamente l'origine.

Nulla di preciso invero è possibile dirne.

Dalla tradizione si apprende che fosse strada sabina, ma nè essa nè la storia ci dicono se i Sabini la possedessero anteriormente alla fondazione di Roma, ovvero se l'ebbero nei primi se-

(1) Cf. Persichetti, *Alla ricerca della via Caecilia* (Bull. dell'Instit., a. 1898, pp. 194-220; a. 1902, pp. 277-304).

(2) Strabo, V, 3, I, p. 228, parlando dei Sabini dice: « *Ἔστρωται δὲ δι' αὐτῶν ἥ τε Σαλαρία ὁδὸς οὐ πολλὴ οὖσα, εἰς ἥνκαι ἡ Νωμεντάνη συμπίπτει, κατὰ Ἤρητον τῆς Σαβινῆς κώμην ὑπὲρ τοῦ Τιβέρεως κειμένην, ὑπὲρ τῆς αὐτῆς Πύλης ἀρχομένη τῆς Κολλινῆς* ».

(3) Festus, p. 327, Müll., « *Salaria via Romae est appellata, quia per eam Sabini sal a mari deferebant* ».

(4) Plinius, *Hist. Nat.*, XXXI, 89 « *...honoribus etiam militiaeque interponitur (sal), salariis inde dictis magna apud antiquos auctoritate, sicut adparet ex nomine Salariae viae quoniam illa salem in Sabinos portari convenerat* ».

(5) Cf. Niebhur, *Hist. Rom.*, III, p. 285 ed. Golbery.

(6) Il Mommsen, cui nulla è sfuggito di quanto si riferisce al mondo romano, in ordine all'antichità della Salaria, osservò che: « *L. Metelli cos. a. u. c. 637 miliarium inventum prope Asculum Picenum demonstrat multo ante viam ex Sabinis ad mare Hadriaticum perductam esse* » (*C. I. L.* IX, p. 438).

coli di vita della nuova città; nè gli archeologi sono concordi se gli stessi Sabini prendessero il sale dalle spiagge tirrene o da quelle adriatiche.

Neanche si ha notizia se i due tratti biforcanti ad Antrodoco (Interocrium) e vergenti l'uno per Asculum a Castrum Truentinum e l'altro per Amiternum a Castrum Novum — ambidue continuanti la numerazione delle miglia *ab Urbe* — fossero stati costruiti contemporaneamente, o se l'uno susseguentemente all'altro.

In tale oscurità ed incertezza per difetto di notizie storiche, epigrafiche o tradizionali, per avere qualche lume non restava che interrogare i pochi testimoni stradali superstiti all'opera deleteria del tempo ed a quella vandalica degli uomini.

Questa è stata la mia cura, e, con soddisfazione, posso dire non è riuscita interamente infruttuosa.

Nelle varie mie peregrinazioni attraverso i diversi tronchi della via, ho potuto constatare che la maniera muraria non è identica. In parecchi luoghi si riscontrano resti di muraglioni di sostegno della via medesima, appartenenti alla costruzione antichissima di stile poligonale pelasgico od italico, a massi enormi irregolari, conosciuti sotto il nome d'*opus antiquum incertum*, dei quali se scarseggia la regione dei Sabini, abbonda quella degli Equi [1]. In altri luoghi si rinvengono avanzi di struttura meno antica, di età repubblicana, di stile cioè *pseudoisodomum*; ed altrove se ne trovano della più bella e pura arte architettonica augustea, od *opus quadratum isodomum*.

Di *opus antiquum incertum*, venti anni or sono, ebbi la ventura di trovare *in situ* un lungo e meraviglioso tratto di mu-

[1] Di questi monumenti ve ne ha uno solo, ma splendido, nell'agro amiternino (v. Persichetti, *Avanzo di costruzione pelasgica nell'agro amiternino* (Bull. dell'Inst., a. 1902, pp. 134-148), ma ne è ancora ricca la regione che fu abitata dagli Equi, oggi detta *Cicolano* (v. Bunsen, *Antichi stabilimenti italici*, Ann. dell'Inst, 1832, p. 219; lo stesso, *Città italiche di costruzione poligona*, Bull. dell'Instit., 1829, p. 39; Gerhard, *Monumenti detti ciclopei*, Ann. dell'Inst., 1829, p. 187; Gell, *Monumenti di antichissime città*, Bull. dell'Inst., 1831, p. 44; Dodwell, *Views and descriptions of Cyclopean or Pelasgic remains in Greece and Italy*, London, 1824; Keppel Craven, *Excursions in the Abruzzi*, London, 1838, vol. I, p. 188.

raglione allora tuttavia intatto, e precisamente nella valle di Sigillo, fra Antrodoco e Posta, in località chiamata *Strambo del Paladino* (fig. 1).



Fig. 1. — Muraglione della Salaria allo Strambo del Paladino.

Colpito dalla sua bellezza ed importanza, ebbi cura di fotografarlo, e fu bene, perchè, pochi anni dopo, mentre costruivasi colà la odierna strada provinciale Salaria che da Antrodoco, per la stessa valle di Sigillo, mena ad Amatrice e quindi ad Ascoli, in seguito a dirotte pioggie e ad un violento temporale del 23 settembre 1899, dopo tanti secoli, cadde quasi tutto.

Informato di ciò dall'Ufficio Tecnico Provinciale, con nota del 27 settembre detto anno, n. 2010, feci vive premure alla Provincia di Aquila onde avesse fatto costruire una sostruzione in

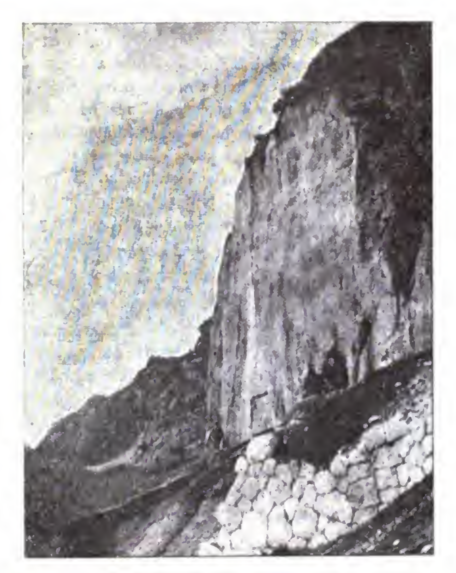


Fig. 2. — Rupe intercisa e muro sottostante al Masso dell'Orso.

sostegno dei pochi massi rimasti a posto, e fu infatti eseguita; sicchè essi, se non offrono più l'imponente ed importante spettacolo di prima, valgono almeno a testimoniare ancora il profilo della linea antichissima ed il suo livello molto più alto dal fiume Velino di quello della strada nuova.

E non è da mettersi in dubbio che il suddetto muraglione

composto di blocchi colossali ad opera incerta appartenesse ad epoca preromana (com'ebbi a rilevare dalla prima volta che lo vidi) [1] perchè correva una differenza immensa fra esso e gli altri varii avanzi di muraglioni fatti dai Romani in epoche e restauri posteriori, sullo stesso stile, ma con massi meno grandi, meno rozzi e più regolari, come, ad esempio, quello che in parte ancora resta, nella medesima valle di Sigillo, in contrada *Masso dell'orso* (fig. 2) a valle del piano stradale sotto la prima rupe intercisa che vi s'incontra, su cui evvi l'incavo di una edicola e quello per l'incasso di una grande lapide, che sventuratamente è andata perduta [2].

Questo muro, benchè pure ad opera incerta, si vede chiaro che è costruzione di tempo assai più tardo e più progredito, essendo composto di massi lavorati ed impiccoliti e non già enormi e grezzi come uscirono dalla cava. Esso, molto probabilmente appartiene al restauro fattovi da Augusto nel suo XI consolato, nell'anno 738/9 di Roma, come può argomentarsi dal milliario LXVIIII da lui posto lì presso, e che, nel 1891, ebbi la fortuna di rinvenirvi [3]. E poichè il milliario medesimo giaceva caduto a mezza costa da cui poteva precipitare nel fiume, ebbi premura di farlo rimuovere da quel sito pericoloso, ed oggi trovasi eretto sul fianco a monte della strada nuova, dove forma l'ammirazione di tutti i viandanti.

Il su cennato antichissimo muraglione dello *Strambo del Paladino* adunque si distingueva molto bene dalle altre opere posteriori pure ad opera incerta, fatte lungo la linea ad imitazione delle primitive ed a seconda che la configurazione della campagna richiedeva.

E se è vero ciò che notava il Ciampini: « *Habent saxa, lapides, et quaecumque monumenta quodammodo voces suas; quibus non tam gesta maiorum quam et originem aetatemque suam absque ulla litterarum nota bene advertentibus indicant* » [4], in base a quella testimonianza topografica d'indubbia fede è da rite-

(1) Cf. Persichetti, *Viaggio sulla Salaria nel circ. di Cittaducale*, p. 66.

(2) Lo stesso, ivi, p. 56 sg.

(3) Lo stesso, ivi, p. 64.

(4) Cf. Ciampini, *Vet. Mon.*, part. I, c. VIII, p. 65.

nersi come certo che — se non tutta — gran parte della grande arteria transappenninica della Salaria — verso il mare Adriatico — fu costruita in epoca preromana, e che, quando sorse Roma, i romani ebbero interesse di prolungarla sino alla Porta Collina della loro città.

Man mano poi che crebbe la loro potenza e si estese la loro dominazione, per necessità politiche e commerciali, ne vennero



Fig. 3. — Ponte Nascoso presso Civitatomassa.

facendo i restauri ed altre diramazioni, come quella eseguita sotto il consolato di L. Cecilio Metello Diademato, per cui fu portata nella regione degli Equi, e fu restaurata a traverso l'Appennino *Interamnium vorsus*.

Ed un esempio mirabile di pura struttura dell'epoca repubblicana e precisamente dei lavori fatti durante il consolato di esso Cecilio Metello, nel 637/117, ce l'offre il cosiddetto Ponte Nascoso (fig. 3) presso Civitatomassa, nell'agro forulano od amiternino [1], costruito appunto ad *opus pseudoisodomum*, con blocchi la-

[1] Cf. Persichetti, op. cit., p. 129 sg.

vorati a scalpello, non perfettamente regolari, spesso cuneiformi, di varie dimensioni, combacianti fra loro senza essere cementati, e cioè di quella specie di costruzione intermedia fra la vetustissima detta ciclopica o poligonale e quella più perfetta ed elegante dei tempi di Augusto; come pure ce l'offre l'avanzo di muraglione (fig. 4) di quella medesima epoca esistente nella valle del Vomano, in



Fig. 4. — Avanzo della Salaria in vocabolo casa Vitella.

località detta « Casa Vitella », non lungi dal molino di Poggio Umbricchio ([1]).

Di esemplari poi splendidissimi della struttura augustea ad *opus quadratum isodomum* se ne hanno ancora sulla stessa Salaria in molti punti e specialmente, nel tratto fra Interocrium ed Amiternum, al Fosso di Rapello e all'altipiano di Rocca di Corno ([2]), e sul tratto fra Interocrium ed Asculum, presso al Ponte d'Arli, dove, alla località detta *Vene di S. Caterina*, esiste un altissimo e lunghissimo muraglione lambito dal Tronto (fig. 5),

([1]) Cf. Persichetti, *Alla ricerca della via Caecilia* (Bull. dell'Inst., a. 1902, p. 281).

([2]) Cf. Lo stesso, *Viaggio sulla Salaria nel circ. di Cittaducale*, pp. 120-123.

che è il più conservato e più meraviglioso avanzo stradale costruito da Augusto ([1]).

Laonde il fatto che i Romani della Salaria fecero una strada propria, non basta a far ritenere ch'essa fosse stata da loro originariamente costruita; invece non è lungi dal vero l'ipotesi contraria, e cioè che questa strada, la cui origine si perde nell'età preistorica,

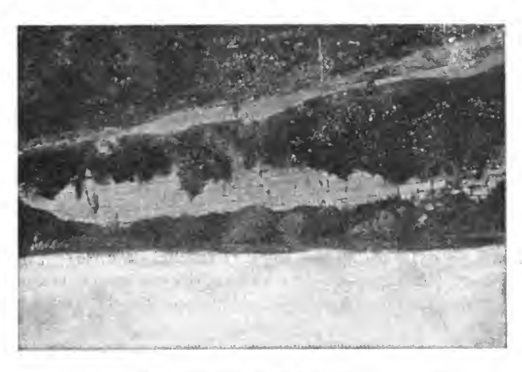


Fig. 5. — Muraglione della Salaria sul Tronto presso Arli.

fosse preromana; costruita in servigio dei popoli italici e quindi dei sabini; imposta non da scopi politici o strategici, ma dal commercio del sale, e dalla natura stessa che ne tracciò il cammino attraverso una depressione meravigliosa della catena appenninica, che dalle spiagge adriatiche e dalle valli del Vomano e del Tronto portava le genti preromane alle valli dell'Aterno e del Velino e da queste alla valle del Tevere.

Per conseguenza è anche da ritenersi che se questa via sboccava al *Mare Superum* — sul cui littorale era la *mansio ad Salinas* — i sabini prendessero il sale dalle spiaggie adriatiche anzichè dalle tirrene.

([1]) Cf. Lo stesso, *La via Salaria nel circondario di Ascoli Piceno* (Bull. dell'Inst., a. 1903, p. 290).

Se poi dei due succennati rami della Salaria fosse anteriore per costruzione quello che passava per Asculum o quello per Amiternum non ho potuto rilevarlo dall'esame accurato dei monumenti stradali rimasticì — relativamente in scarsissimo numero — tanto sull'una che sull'altra linea.

Sarebbe da ritenersi come più probabile che la prima comunicazione transappenninica aperta fra la Sabina e l'Adriatico fosse stata quella che passava per Amiternum come la più breve [1], ma gli avanzi di quelle opere stradali da Antrodoco per Amiternum e per la valle del Vomano nulla offrono che avvalori questa ipotesi, anzi la contraddicono perchè tutte quelle superstiti opere d'arte sono spiccatamente romane, alcune dell'epoca repubblicana ed altre della imperiale.

Invece, sull'arteria principale Interocrium-Asculum-Castrum Truentinum, come ho detto di sopra, trovai il surricordato avanzo nello *Strambo del Paladino* d'età indubbiamente preromana, onde dovrebbesi ritenere come più vetusta e primordiale la linea per Ascoli, la quale per altro — se per chilometraggio, come oggi suol dirsi, era più lunga — poteva pure riuscire più agevole evitando il doppio valico dell'Appennino, obbligatorio per la linea amiternina.

Purtroppo queste ricerche sono venute troppo tardi. Se fossero state fatte prima, forse dai monumenti ora scomparsi si sarebbe ottenuto qualche lume di più su quanto in proposito la storia tace, e che oramai non può non rimanere dubbio, a meno che qualche futura scoperta epigrafica non venga a diradare le tenebre.

[1] Anche alla mente del Mommsen balenò il dubbio che il primitivo tramite della Salaria fosse stato più breve, andando ad Atri ed al mare passando per Amiterno, anzichè per Ascoli, nella valle del Tronto, laddove scrisse: « *Fortasse antiquo tempore Salaria tramite diverso eoque breviore ex Sabinis ad litus Hadriaticum pervenit finiens non ad Truentum, sed ad Castrum Novum Hadriamve* ». (*C. I. L.* IX, p. 584). E, poco dopo, ivi aggiunge: « *Videndum tamen, ne antiquus Salariae terminus magis fuerit ad Amiternum; id enim fortasse Strabo indicare voluit cum ait* (5, 3, 1, p. 228) *Salariam percurrere agrum Sabinorum, cuius ibidem commemorat oppida Reate et Amiternum, eodemque ducit, quod Coelius (apud Livium* 26, 12) *Hannibalem significat Amiterno profectum esse Reate* ».



II.

Da Porta Collina a Ponte Salario.

Entrando nell'esame del periodo storico, sarebbe superfluo ricordare — essendo ben noto — che i Romani considerarono la Salaria come una delle otto più importanti loro strade; le diedero dei *curatores*, scegliendoli nell'ordine senatorio, o fra ragguardevoli personaggi [1]; s'interessarono costantemente della sua conservazione dai primi tempi della repubblica fino agli ultimi dell'impero, come rilevasi dai milliarii, rinvenuti lungo la linea, di Metello, Augusto, Traiano, Massenzio, Valente, Valentiniano, Graziano e Giuliano [2]; e nei pressi dell'*Urbs* la decorarono di splendidi ed innumerevoli monumenti.

Non pertanto, volendo partire da Roma per queste ricerche, di ciò che in Roma stessa e nella plaga suburbana si riferisce alla Salaria, farò breve cenno.

Usciva essa dalla vetusta Porta Collina (*a Collibus Quirinali et Viminali*) [3] del recinto di Servio Tullio. Di questa strada si servirono i Galli per accedere a Roma e da questa porta si verificò l'infausta loro entrata nella città, nell'anno 361 a. C. [4]. Anche Annibale si presentò innanzi ad essa con duemila soldati [5] a minacciarvi e sfidarvi i Romani col gittare una lancia nella città [6], ma se ne ritirò senza osarne l'attacco.

Nei pressi di Porta Collina esisteva il Campo Scelerato, ove si seppellivano vive le vestali trovate in incesto [7], e sorgevano i tre templi della Fortuna indicati da Vitruvio [8] e detti da

[1] C. Wilmanns, 1196; *C. I. L.* XIV, 2405; *Bull. com.*, 1891, 121; Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, IV, 1782.

[2] *C. I. L.* IX, nn. 5943-5958.

[3] *Salariam viam incipere a porta quae nunc Collina a colle Quirinali dicitur.* Festus, XVII.

[4] Livius, *Hist.*, V, 41.

[5] Livius, XXVI, 10; Iuven., *Sat.* VI.

[6] Plinius, XXXIV, 6; Cic., *Fin.*, IV, 9.

[7] Cfr. Venuti, *Antichità di Roma*. Roma, 1803, part. I, p. 118.

[8] Vitruvius, lib. III, c. 2.

Rufo *Fortunae Liberae*, *Statae* e *Reducis*, e quindi la contrada *Trium Fortunarum et ad tres Fortunas* (¹); come pure fuori porta Collina brillavano per la loro superba magnificenza e ricchezza di opere d'arte i famosi orti sallustiani, i templi di Venere *Ericina*, comunemente detta *Venus hortorum sallustianorum* (²), di Venere *Verticordia* e quello dell'Onore (³).

Dopo che la cinta urbana fu ampliata da Aureliano, la porta Collina non servì più, e fu sostituita dalla porta Salaria, eretta



Fig. 6. — Porta Salaria di Onorio.

da Onorio nell'anno 402 d. C. (⁴), con due rotonde torri laterali,

(¹) Cfr. Venuti, op. cit., p. 118; Bunsen. *Reischreib. der Stadt Rom.* III, 2, p. 378; Jordan, *Topographie der Stadt Rom in Alterthum, zweiter Band.* Berlin, 1871, p. 121 sg.; Lanciani, *Scoperte* (*Bull. arch. com.*, 1873, p. 224 sg.); C. L. Visconti, ivi, p. 210; Stefano Piale, nelle note all'opera suddetta del Venuti. Roma, 1824, p. 161, n. B.

(²) Nel 1882, facendosi gli scavi del Ninfeo negli orti Sallustiani, si rinvennero e si demolirono le fondamenta di questo tempio. V. *Notizie degli scavi*, 1882, pp. 301, 411.

(³) Cicero, *De leg.*, II.

(⁴) Di ciò che era rimasto della porta Salaria di Onorio credo utile offrire la figura (fig. 6), riproducendola dalla tav. VIII dell'opera del Nibby e Gell, *Le mura di Roma.*

che la difendevano, sicchè i succennati splendidi monumenti divennero interni della città.

Il sito preciso ove sorgeva la ridetta porta Collina fu incerto, fino a che non se ne rinvennero gli avanzi nei lavori per l'ampliamento di Roma fatti sulle vigne che fiancheggiavano la via diritta che da Monte Cavallo mena a porta Pia (eretta da Pio IV). I resti di quella vetusta porta si trovarono precisamente a notevole profondità, nella vigna dei PP. Gesuiti, che nei libri censuarî di Roma era marcata coi nn. 42 e 46 di mappa, fra la *via di porta Pia* (oggi detta *via Venti Settembre*) e quella del *Macao*, e ciò in occasione degli scavi fattivi nel 1872 per le fondamenta del palazzo del Ministero delle Finanze.

Il sopraintendente di quegli scavi, comm. P. Rosa, così ne diede notizia: « Per indicare poi il punto preciso della porta Collina dirò che il suo centro trovasi a 37 metri dalla via Venti Settembre ed a 20 circa da quella del Macao » ([1]). Ma la via del Macao indicata dal Rosa non è l'attuale. Era parallela all'aggere di Servio Tullio, ed è stata troncata ed in parte sostituita dalla odierna via Goito.

Come della porta Collina per l'entrata dei Galli, così della porta Salaria di Onorio si ha il non men triste ricordo che per essa, 797 anni dopo, i Vandali, al comando di Alarico, irruppero nella città incominciando la loro feroce opera di distruzione con l'incendio dei giardini di Sallustio, che, come narra Procopio, non furono più restaurati ([2]). La porta invece da Belisario e da Narsete fu poscia riparata dai danni fattile da barbari ([3]), e lo stesso Belisario sostenne, in quelle vicinanze, aspre batttaglie contro i Goti ([4]).

La porta medesima, restaurata in piccola parte da Clemente XI, ebbe a risoffrire gravi danni nel bombardamento del 20 settembre

([1]) V. *Relazione della R. Sopraintendenza degli scavi della prov. di Roma*, 1873, p. 33; Canevari, *Notizie sulle fondazioni* ecc., in *Atti dei Lincei*, serie 2ª, v. II, 1875; Lanciani, *Ara di Virmino* (*Bull. com.*, Roma, 1876, p. 165 sg., dalla cui annessa tavola si può rilevare il sito preciso di detta porta).

([2]) Procopius, *Del bel. vandal.* lib. I, c. 11.

([3]) Venuti, op. cit., ivi.

([4]) Procopius, *De bel. got.*, I, 27.

1870 ([1]), onde, finita di demolire, fu fatta ricostruire nel 1873 su disegno dell'arch. conte Vespignani, della quale nuova porta offriamo la figura (fig. 7).

L'andamento della via dall'antichissima porta Collina a quella Salaria di Onorio, era rettilineo, e, come osserva il ch. prof Lanciani, Aureliano non alterò il margine sinistro della via, giungendo fin là gli orti sallustiani, e non essendosi ivi rinvenuti sepolcri,



Fig. 7. — Porta Salaria attuale.

mentre che in grandissimo numero ne sono stati rinvenuti nel lato opposto ([2]).

([1]) Da una lettera inedita del gen. Raffaele Cadorna, pubblicata nel giornale la *Libertà* di Piacenza, del 22 settembre 1908, a. XXVI, n, 263, si rileva che, nella presa di Roma del 1870, la 11ª Divisione, comandante Cosenz, a cavaliere della via Salaria, operò contro questa porta, e che la 12ª Divisione, comandante Mazè, a cavaliere della via Nomentana, operò contro porta Pia « ma che per l'attacco od assalto finale alla grande breccia detta *Breccia di porta Pia*, fra porta Pia e porta Salaria, si diede l'assalto da colonne sia della Divisione Mazè, che della Divisione Cosenz ». Vedi pure la *Relazione ufficiale sulla presa di Roma*, pubblicata dallo stesso Cadorna, pp. 22-29.

([2]) Cfr. Lanciani, in *Bull. com.*, 1888, p. 1 sg.

Fuori porta infatti — essendo per la legge delle XII tavole vietata la sepoltura nella città [1] — la Salaria, tanto a destra quanto a sinistra, era fiancheggiata da splendidi e numerosi monumenti, *densisque Salaria bustis*, notati da Prudenzio [2], fra i quali meritano speciale menzione quelli dei Cornelii, dei Sallustii, dei Calpurnii Pisoni Frugi, Liciniani, Terentilii, Licinii Crassi, Herennii, Palangii, Cauinii, dei liberti dei Vigellii e degli Ottavii, ed altri innumerevoli [3].

Di tutto questo splendore monumentale ed artistico dell'antica Roma, che ho appena accennato e che, dalla porta Collina al ponte sull'Aniene e più oltre ancora, estendevasi per circa tre miglia, oggidì non esiste più nulla!

Ridotta nel medio evo tutta quella larga ed estesa plaga ad orti, vigne e ville, col bisogno di accrescere il fabbricato della città pel considerevole aumento di popolazione, incominciato dopo il 1870, esse sono scomparse con l'apertura di nuove strade e con la costruzione di palazzi, case e *villini* che le fiancheggiano. Le ville e vigne tuttora esistenti sono anch'esse destinate a scomparire per dare posto ai nuovi caseggiati, in modo che dell'antico nulla rimane, e tutto vi si presenta o con l'aspetto di città moderna, o con quello ancora di pura campagna.

Nè è mancata qualche manomissione che potevasi risparmiare come, nell'anno scorso, sulle mura aureliane, che è stata vivamente deplorata.

Intanto da queste opere di escavazione e di demolizione sono venuti fuori gli avanzi di parecchi monumenti, come, presso porta Salaria, quelli del sepolcro dell'undicenne Q. Sulpicius Maximus, poeta greco estemporaneo, che veggonsi difesi da una cancellata di ferro a fianco della porta istessa [4], mentre la sua

(1) *Hominem mortuum in urbe ne sepelito, neve urito*; Cic., *De leg.*, II, 23. *Senatus censuit ne quis in Urbe sepeliretur*; Serv. *Aeneid.*, XI.

(2) Cfr. Prud., *Contra Symm.*, I, *in spect.*

(3) *Notizie*, 1874, p. 394; 1890, pp. 218, 241, 286, 287, 288; *C. I. L.* VI nn. 7987-7996; *Bull. com.*, 1888, pp. 1-11: *Mélanges de l'école française*, 1885, p. 318; Orelli, 4358.

(4) Cfr. C. L. Visconti, *Sepolcro di Q. Sulpicio*. Roma, 1871, p. 28; *Bull. com.*, 1871, p. 99 sg. Vedi pure: Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 75; Jordan, *Top.*, I, 3, 437.

statua si conserva nel museo capitolino. A sin. della detta porta, ed a circa 60 m. di distanza da essa, si rinvennero i resti del mausoleo di M. Junius Menander, *scriba libr. aed. cur. princeps et q.* (1); nella già villa Bertone, quelli del mausoleo rotondo di M. Lucilius Paeto, di 34 m. di diametro (2), la cui tomba nel IV sec. fu forse trasformata in cimitero cristiano (3); una memoria sepolcrale di L. Minucius Natalis, console dell'anno 106 d. C. (4), nonchè migliaia di tombe, sulla sin. della strada, appartenenti come osserva l'illustre prof. Hülsen, per la maggior parte a gente di ordine inferiore, e molte costituite da colombarî (5), dove venivano anche sepolti i soldati acquartierati nel Castro Pretorio; ed una miniera di sepolcri e di epigrafi funerarie si è specialmente rinvenuta dove ora è il nuovo convento dei PP. Carmelitani scalzi (6), sul Corso d'Italia, ed in quei pressi, che a volerle tutte descrivere ed anche soltanto riassumere, sarebbe opera ponderosa poichè, come giustamente osserva il ch. dott. Ashby: « the great necropolis on the W. of the Via Salaria would require a volume to itself » (7).

Ma oltre ai tanti fasti archeologci e storici ed alla doviziosa mèsse epigrafica della Salaria, sono non meno importanti i suoi fasti cristiani.

(1) V. *Bull. com.*, 1886, p. 371.

(2) *Notizie*, 1885, pp. 189, 225, 253; 1886, pp. 54, 209, 235; *C. I. L.* VI, n. 32932.

(3) Cfr. Marucchi, *Catacombe*, p. 388, n. 1; Lanciani, *Pagan and Christian Rome*, p. 284.

(4) Cfr. De Rossi, nelle *Notizie*, 1888, p. 139.

(5) Cfr. Hülsen, in Jordan, *Top.*, I, 3, 437.

(6) *C. I. L.* VI, p. 3439 sg. *Notizie*, 1890, pp. 499, 574, 634; 1901, pp. 15, 254; 1902, pp. 17, 53; 1904, p. 391; 1905, p. 13 sg., 38, 71, 81, 100, 142, 200, 270, 364, 375, 407; 1906, pp. 96, 121, 143, 181, 211, 251, 299, 304, 336, 357, 432; 1907, pp. 6, 89, 116, 207, 286, 469, 546.

(7) Cfr. Ashby, *Classical Topography of the Roman Campagna*, II, 3, n. 2, in *Papers of the British School at Rome*, vol. III, n. 1, con mappa top. Quest'opera pregevolissima del ch. Ashby, densa di dottrina e di ricordi storici e topografici, frutto di accurate ricerche da lui personalmente fatte sui luoghi, può essere consultata con profitto da chi desiderasse esatte ed estese notizie, tanto in proposito della Salaria che delle vie Collatina, Praenestina, Labicana, Nomentana, Patinaria e Tiburtina.

Nelle fonti agiografiche e cimiteriali si fa menzione di una *Salaria vetus*, la quale sarebbe stata, per tracciato, diversa da quella in discorso, la cui ubicazione avrebbe dovuto essere a sinistra di questa, e presso cui si sarebbero trovati i cimiteri di S. Ermete e di S. Basilla, quello di S. Panfilo, ed un terzo chiamato *ad septem Palumbas*, o *ad clivum Cucumeris*, che è ancora da ritrovarsi.

Molto si è disputato fra i dotti per rintracciare e precisare il corso di tale strada (1); ma essendo come bene rimarca l'Ashby (2), tuttora incerto, lascio da banda tale questione, attenendomi a considerare come vero corso della Salaria quello che da porta Collina, radendo gli orti sallustiani e passando per la porta Salaria di Onorio, andava direttamente al ponte dell'Aniene.

E su questa linea, a destra, è meritevole di ricordo, in ordine all'epoca cristiana, il cimitero di S. Massimo *ad sanctam Felicitatem*, che si rinvenne nei prati di S. Antonio, poi vigna Carcano, confinante con la villa Albani, ove fu trovato fra l'altro un dipinto che rappresentava S. Felicità coi sette figli (3).

Ed in riguardo all'epoca apostolica, degne della più alta considerazione sono le catacombe di S. Priscilla, scavate nella villa suburbana della famiglia Acilia a cui Priscilla apparteneva, e dedicate alla madre di quel Pudente, tenuto a battesimo da S. Pietro. Secondo il Papiro di Monza questi avrebbe battezzato appunto in dette catacombe, che potrebbero essere anche il *Coemeterium ad nymphas* ovvero *lymphas* ed al quale si riferisce il motto: *ubi Petrus baptizabat* (4).

In esse a detta dell'Itinerario Salisburgense, furono seppelliti sette papi (Marcellino, Marcello, Silvestro, Liberio, Sirico, Celestino e Virgilio), avendo le medesime avuto ampio sviluppo nel II e III sec. d. C., ed essendo state nel IV sec. sostituite a quelle di S. Callisto come cimitero pontificale. Ivi trovasi pure

(1) Cfr. De Rossi, in *Bull. Crist.*, 1894, p. 6 sg.; Tomassetti, *Campagna romana, vie Nomentana e Salaria*, 1892, p. 5 sg.; Lanciani, *Forma urbis*, pp. 2, 9, 16.

(2) Cfr. Ashby, op. cit., pp. 9-11.

(3) Cfr. De Rossi, in *Bull. Crist.*, 1885, p. 149.

(4) Cfr. De Rossi, in *Bull. Crist.*, 1867, pp. 6, 45 e sg.; 1884-85, p. 77 e seg.; 1886, p. 67 sg.; *Notizie*, 1901, p. 484 seg.; 1902, p. 359 seg.

la basilica di S. Silvestro, di recente riscavata per merito principalmente del ch. prof. Orazio Marucchi ([1]).

E questa basilica ebbe tanta importanza, che dall'Itinerario di Guglielmo di Malmesbury — che si riferisce al VII sec. — sappiamo che allora la porta Salaria aveva preso il nome di porta S. Silvestro *quae* (porta) *modo sancti Silvestri dicitur* ([2]).

Tornando ora al tramite della Salaria, questa, andando verso est, dopo essere uscita dalla porta di Onorio, percorreva una linea lunga e piana in rettifilo, quindi piegava verso nord-est, facendo una discesa dopo Priscilla.

Il suo primo miglio, come osserva esattamente l'Ashby, deve ricercarsi un po' più in là del nuovo viale dei Parioli, ed il secondo accosto alle catacombe di Priscilla ([3]). Andando in giù, la via radeva le pendici dei colli, fra i quali correva come in trincea.

Sull'ultimo colle a sinistra, alla quota di m. 62 sul mare, sedeva l'antichissimo villaggio di Antemnae, il cui nome, secondo Varrone, deriverebbe da *ante amnem*, e cioè *Anienem* ([4]), essendo appunto prossimo e prospiciente all'Aniene.

Esso fu conquistato da Romolo ([5]). Ivi ebbe luogo la battaglia nella quale capitolarono gli avanzi dell'esescito di Telesino, che poi Silla fece massacrare ([6]). Ridotto poi a villa romana, nel

([1]) Questa catacomba di Priscilla fu scoperta da Antonio Bosio e da Pompeo Ugonio, in maggio 1578, nella vigna Sanchez. Nel 1717 fu visitata dal Marangoni. In quello stesso secolo il Lupi illustrò dottamente l'epitaffio della martire S. Severa. L'illustre e grande archeologo G. B. De Rossi, nel 1880, ottenne di farvi eseguire degli scavi che furono poscia sospesi ma ampiamente descrisse la parte che se ne era scoperta. Illustrarono pure questa catacomba, o se ne occuparono variamente, Marucchi, Armellini, Saverland, Wilpert, Bonaveccia, Duchesne, De Waal, Davin, Cuccagni, Santucci, De Proveda, Kirsch ed il Calvi. Nel 1905 il Marucchi propose ed ottenne la ripresa delle escavazioni, che furono ricominciate nell'anno seguente; e da esse si è ottenuto uno splendido risultato, specialmente per la scoperta dell'aula centrale della basilica di S. Silvestro, che, danneggiata dai Goti, era stata restaurata da papa Virgilio. La solenne inaugurazione di detta basilica ebbe luogo il 31 dicembre 1907, con discorso dello stesso prof. Marucchi.

([2]) Cfr. Urlichs, *Cod. top. Urb. Rom.*, p. 87.

([3]) Cfr Ashby, op. cit., p. 13.

([4]) Varro, *L. L.* V, 28.

([5]) Cfr. Hülsen, in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, I, 2350.

([6]) Plutarchus, *Sulla*, 30.

409 d. C., Alarico vi pose il suo campo e fece scomparire ogni traccia del classico luogo. Essendosi su quell'altura fatti recentemente degli scavi per costruirvi uno dei forti in difesa della cinta di Roma, si è da essi ottenuto un risultato soddisfacente, che ha confermato l'opinione concorde degli archeologi sulla ubicazione di Antemnae, e sull'essere essa cinta di mura ad *opus quadratum pseudoisodomum*, di blocchi di cappellaccio, della lunghezza media di m. 0,89 × 0,59 di altezza (1), sulle quali mura erano delle porte che il Nibby suppose essere quattro, ed il Lanciani ritenne essere solamente tre (2).

Nella parte opposta al detto colle, e precisamente nella valle che distendesi tra la Salaria e la Nomentana, vuolsi che esistesse una *civitas Figlina*, deducendolo il dotto mons. Duchesne dalle fonti agiografiche (3), trovandosi detto nel martirologio di S. Susanna che fu bruciata: « *iuxta corpora sanctorum Chrysanthi et Dariae Via Salaria, in arenario iuxta sanctum Alexandrum, in civitate Figlina* », nonchè dei SS. Mario, Marta ed altri: « *tenuit* (*imperator*) CCLX *christianos Via Salaria, quos iussit ut in figlinis foras muros portae Salariae... includerentur* ». Il professor Tomassetti invece è del parere che la *civitas Figlina* sia da identificarsi con Ficulea (4); ma l'Ashby divide l'opinione del Duchesne. Non pertanto lo stesso Ashby ritiene — e con ragione — che non tutte le figuline derivanti dalle fabbriche sulla via Salaria — che ebbero non poca importanza — fossero prodotto di quelle officine doliari, ma che alcune probabilmente provenissero da altre fabbriche più lontane, esistenti pure sulla Salaria, ma in Sabina (5).

Questa *civitas Figlina* sarebbe stata, in altri termini, un quartiere operaio, abitato da figuli, che ivi avrebbero avuto le loro officine, nell'epoca imperiale (6).

(1) *Notizie*, 1882, p. 415; 1883, p. 16; 1886, p. 24; 1887, p. 64 sg.

(2) Cfr. Nibby, *Analisi*, I, p. 161; Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 111.

(3) Cfr. Duchesne, *Liber pontificalis*, I, p. 197. n. 82, *Acta Ss. Aug.*, II, 632; *Acta Ss. Ian.*, II, p. 216.

(4) Cfr. Tomassetti, op. cit., pp. 27-28.

(5) Cfr. Ashby, op. cit, p. 13, n. 3.

(6) I bolli figuli appartenenti alle officine della via Salaria sogliono portare un SAL, che il Dressel legge *Salarense* (opus). Cfr. *C. I. L.* XV, 141 sg.

Sempre sulla destra della strada, ed in vicinanza delle catacombe di Priscilla, nella villa già Amici, fu scoperto un ipogeo dal D'Agincourt, con pitture, iscrizioni ed altro (1). Anche sulla stessa linea, nel 1879, si rinvennero quattro tombe (2); come pure, nella medesima discesa e dopo Priscilla, veggonsi, sulla destra, due stilobati di altri antichi sepolcri rettilinei, in massi quadrati e con cornici di marmo. Essi, come giustamente osserva il Tomassetti, « confermano l'andamento, comunque indiscutibile, della via antica » (3).

Finita la discesa, la via dolcemente entra nella pianura, e, dopo qualche centinaio di metri, s'imbatte con l'Aniene, dal placido corso, che continuando il suo cammino serpeggiante, di lì a poco si gitta nel Tevere, col quale confonde le onde ed il nome.

E così la Salaria, uscita dalla porta Collina, dopo percorse circa tre miglia romane in mezzo ad un trofeo di arte e di bellezza, fra i templi della Fortuna, di Venere e dell'Onore; tra orti splendididissimi e cospicui; tra monumenti, sepolcreti, mausolei ed ipogei mirabili per squisitezza d'arte; tra cemeterî, catacombe e basiliche dell'alba sanguinosa del Cristianesimo; tra ville ricche di profumi e di statue, e tra laboriose officine doliari, scendeva dall'acropoli dell'eterna Roma, e, per andare al mare Adriatico, proseguiva il cammino attraverso la ridente campagna ricca anche essa di monumenti ove oggi uno spettacolo di desolazione, ed un sepolcrale silenzio stringono il cuore!

(1) *C. I. L.* VI, nn. 7997 8011.
(2) *Notizie*, 1883, p. 82.
(3) Cfr. Tomassetti, op. cit., p. 31, n. 1

NOTA.

Itinerario inedito dell'Holstenius sulla Salaria.

Si sa che nella *Königl. öffentliche Bibliothek in Dresden* esistono gl'itinerarii manoscritti di Luca Holstenius, costituiti da tre volumetti tascabili, di note di viaggi illustrate da qualche disegno.

Un volumetto è intitolato: *Iter per Hetruriam. 1641* (Handschrift Nr. F. 192); un altro: *Iter Perusinum. Anno 1643* (F. 191); ed il terzo: *Via Tiburtina, Valeria, Nomentana, Salaria, Praenestina, Lavicana, Latina* (F. 193).

Essendo tali itinerarii inediti, e dovendo io spesso occuparmi di quello che tratta della Salaria — del quale è stato pubblicato soltanto qualche brano dal Mommsen (cf. *C. I. L.* IX, 4900) — stimo utile pubblicarlo per intero affinchè si possa avere del medesimo una completa nozione. Da esso, fra l'altro, si rileverà che neppure verso il 1645 il tracciato vero di questa antica via poteva dirsi ben conosciuto e determinato, perchè già in gran parte ne erano scomparse le vestigia, sicchè anche allora si facevano delle congetture più o meno fondate.

Ecco dunque quanto nel suaccennato codice di Dresda si legge intorno alla Salaria ed alla Nomentana che ne era quasi una diramazione, innestandosi alla prima verso Eretum:

(**fol. 14**) « Via Salaria. dalla porta fin al Ponte si vedono per tutto ve« stigi. sono 3 miglia. dal ponte fin a Castel Iubileo sono m. 2. è tutta « strada nova come anche il resto fin a M. Ritondo. la strada anticha tira « dal Ponte su a man dritta per la collina, che fanno quelli di M. Ritondo « l'inverno, la quale d'ogni banda intorno è piena d'anticaglie. tira prima « verso la tenuta dei Maffei che è Fidena poi passa accanto a Marcigliano « vecchio lasciandolo a man manca. che è Crustumerium. la strada è piena « di chiese vecchie, . La lamentana vecchia sta più vicina a « Roma m. 4 dove si vede la chiesa di S. Nicolo, il luogho si chiama vol« garmente Monte gentile di la esce una strada dritta verso M. Ritondo. così « convengono i migli antichi. contando l'itinerario da Roma a M. Ritondo, « cioè a Ereto m. XVIII da Roma a Nomento XIV. e da Nomento a Ereto

« m. V. — NB. Inter viam Nomentanam et Salariam 4 lap. ab Urbe erat « predium Faontis Neronis liberti, ubi Nero seipsum occididit.

(fol. 15) « La strada Salaria moderna si figlia dalla Lamentana. — « dalla Lamentana moderna alla hosteria de Gattacieca 1 m. ½ — alla ho- « steria di grotta Marozza 1 m. — all' hosteria di Palumbara 2 m. detta la « fiora — alla hosteria del Moricone 1 ½ m. — alla hosteria di M. Librette « 4 m. — al passo della Nerula 3 m. — al piano dei Massacci 3 m. più — « al poggio di S. Lorenzo 4 m. — all' hosteria dell'ornaro 3 m. — l'osteria « di S. Giovanni 4 m. — Rieti m. 3.

« Andando da M. ritondo verso l'osteria di grotta Marozza 1 ½ m. — « Da monte Ritondo, et ½ m. innanzi si arrivi a detta hosteria, passa per « mezzo della campagna laborata una selciata antica. la quale pare che vengi « dalla Lamentana e tiri su a man manca sotto la Farfa poi non si vede « strada antica nissuna ne manco vestigio alcuno fin alla hosteria della Ne- « rula, dove a capo della scala sta murato un pezzo d'una antica iscrittione « e tengo per sicuro che questo luogho sia quello che la tavola chiama ad « novas et Antonino Vicum novum — Poi nel piano dei Massacci passata la « terza hosteria vien da man dritta la Salaria antica et entra nella moderna (fol. 16) « e poco innanzi che entra, si vedono accanto di essa vestigij « grandi di fabrica antica. Poi pocho doppo che entra nella moderna si ve- « dono vestigij grandissimi di case sepolture et altre fabriche antiche et « anco un lapis miliarius, ma però talmente logherato che non apparisce « vestigio alcuno di lettere. Questo è XXXIV ab Urbe et XIV a Reate Ro- « mam versus.

« Di là sono al ponte di S. Lorenzo m. 2 e subito passato il ponte sta « una fabrica quadra nella strada medesima fatta d'una sepultura anticha « come si vede dalle inscrittioni, colonne nicchie et altri marmi. Dentro si « vede il logho de i conditorij et delle olle manifestissimamente. In tre di- « versi pezzi di marmo leggonsi queste parole

T · AMENTO . . . . .
ARBIT . . . . . .

« poi dentro in altro sasso

. . . . . ALERI · M · F · SE . . . . .

« et in un altro

ARBITRA . . . . .

« tutte tre di lettere assai grande. Poi fino a poggio S. Lorenzo sempre si « scopre la selciata anticha di grossissime pietre quadre. E segue poi la me- « desima anchora per alcune miglie. Doi migli dal Poggio di S. Lorenzo si « vedono vestigij d'un ponte anticho, sopra un rivoletto d'acqua. E poi in « cima della montagna un pezzo de fabrica anticha la colonnetta dell'ornaro « vulgarmente detta con un altro lapis miliarius tutto intiero in piede, ma

« senza vestigio alcuno di lettere. Questo è VIII a Reate, vel XL ab Urbe « Roma — Poi poco sopra l'osteria dell'Ornaro si perdono i vestigij (**fol. 17**) « della strada anticha ne si vedono più fin a Rieti, ma la strada moderna è « bellissima, nè credo che la vecchia Salaria sia passata per altri luoghi che « per quel dorso di collina, e poi per la valle accanto al piede delle mon- « tagne. La strada *antica andava abbasso per mano dritta per la valle dove « si vede* questa opinione è falsa.

« La Salaria anticha da Rieti verso Roma commincia dal ponte della « Città, e tira verso man ritta 1 m. verso la imboccatura d'una valle che « si chiama vulgarmente valle Canera, antichamente Valle de Caucio, come « si vede per l'iscrittioni trovate gli. Poi tira su dritto per la valle di monte « di S. Giovanni. E di là a Castel novo, poi alla Badia di Farfa — e di là « alla hosteria di Correse poi tira a dirittura verso M. Ritondo.

« Da Riete al colle di S. Giovanni m. 7.
« a Castel novo m. 6
« alla Farfa m. 4
« alla hosteria di Correse m. 7
« a M. Ritondo m. 8

« Per questa strada non si vede selciata anticha, ma solamente si crede « per traditione che sia stata pratticata da i Romani per la commodità « grande, essendo sempre piana.

(**fol. 18**) « Da Rieti esce la strada Quintia per la porta detta volgar- « mente Cintia. Tira verso Labro e Morro a man manca. Esce di questa « strada poi un altro Ramo che tira a man manca sotto Cantalice verso « Lionessa. Sopra questa strada della Lionessa sta Pallazzo che si tiene che « fosse Palatium antichamente.

« Trebula Metusca si tiene che fosse Monte Lione vicino al poggio di « S. Lorenzo, dove si vedono molte inscrittioni antiche è verissimo.

« Al poggio di S. Lorenzo nel Campanile di S. Lorenzo si vede un « inscrittione bella.

« Questo M. Lione è tutto pieno di oliveti e vicino resta in esser la « chiesa di S. Vittoria V. Mart. dove si leggono nella facciata alcune in- « scrittioni antiche col nome di Trebulani.

(**fol. 19**) « La strada da Rieti a Ascoli

« Civita ducale	4 m.
« La Madonna di S. Vittorino ad Cutilias	2 m.
« Antrodoco (Interocrea)	5 m.
« S. Quirico	1 m.
« Sigillo	4 m.
« La Posta (terra)	1 m.
« Bacugno	1 m.
« al Cardinale (sta sotto Falacrina)	4 m.
« poi si sale alla Turrita	2 m.
« a S. Georgio	1 m.

« a S. Iusta	1 m.
« a Accumulo	3 m.
« a Grisciano	3 m.
« sotto Arquata	5 m.
« Eadem distinctius	
« Civita ducale	4 m.
« La Madonna (Cutilia)	2 m.
« Canetra	2 m. più
« Borghetto	1 m.
« Antridoco (Interocrea)	1 m.
« S. Quirico	1 m.
« Sigillo	4 m.
« la Posta	2 m.
« Bacugno (foroecri)	2 m.
« S. Croce	2 m.
« Cardinale (Falacrine)	3 m.
« sta un po sotto Civita Reale	
« Turrita	4 m.
« S. Iusta (Ad Martis)	3 m.
« Accumulo (Vicus Badies)	5 m.
« Grisciano	2 m. più
« Bascara	1 m.
« Arquata (Surpicanum)	2 m.
« Quintodecimo	5 m.
« Aqua Santa (Ad aquas)	2 m.
« S. Maria	1 m.
« Torre	2 m.
« Arli	1 m.
« Mozzano	3 m.
« Ascoli	3 m.

(fol. 21) « Via Nomentana ex Mar. Victorio

« Incipiebat a porta Viminali, S. Agnesis vulgo dictam. Inter hanc et « Salariam Pius IV aequata alta semita altera suo nomine appellatam ape- « ruit, jussitque ut Nomentana illi proxima amisso etiam nomine occlu- « deretur. Reliquum Nomentana via erat recta per Anienem, Ficulneam « veterem, Nomentum, Crustumerium et Moriconium agrum. Per radices « montis Libretti, Nerulam Vallem, et per S. Laurentium Trebulano agro « finitimum deinde per Sambuci pontem Vallemque Reatinam dictam Reate « perveniebat. Ibique in Salariam incidens per campum qui VII pontium nunc « appellatus Sublucum primum, postea e Sabinis egressa Spoletinos Umbriae « populos Flaminia conjuncta petebat. Inventa sunt meo tempore viae No- « mentanae vestigia in campo VII pontium per medias qua nunc sunt pa- « ludes Sabulo lapideque constrata ita ut facile cognosci posset unde illa « transiret.

« Via Nomentana post ponte Anieni imminentem Ficulneam « transibat sitam in primo montium conscensu supra Porcium fontem eo fere « loco prope quem nunc opidi Montis Glutilis ruinae visuntur. Postea occur-« rebat Nomentum positum id erat inter Montem Gentilem et Nomentanum « novum, ut ex vestigiis apparet, eo prope in loco ubi utrinque a lateribus « viae parietes lateritiis uti suffulcra ad sustinendam terram erecta cernuntur, « vulgus Apothecas obscuras vocat.

« D. Gregorius Massam Magulianensem XI fere ab Urbe lapide No-« mentana via posita fuisse scribit, et Damasus Fundi Catulli in regione No-« mentana meminit.

« Crustumerium in agro Grotta Marozza positum fuit ad viam Nomen-« tanam. Agrum ad Tiberim pertinebat, Veienti e regione oppositus.

« Crustumina pyra olim in praelio qua rubicunda ex parte fragilia Celso « auctore ea nunc Glaciola a candore et fragilitaté vocant.

(fol. 22) « Monte Libretti, Mons Albertinorum, sed in registro Far-« fensi mons Aliperti vocatur.

« Nerula Neronis nomine capitisque celebris insigni, ex qua ora forte « gentis origo quando illa Sabinorum fuisse constat.

« Scantrilia D. Barbara martyrio celebrata ibidemque habitationis ejus « et mortis multa sunt vestigia.

« His locis a tergo imminet alterum et longum montis jugum vulgo « M. Gennaro olim Ceraunij montes.

« Prope Podium S. Laurentis est Monte leone qui olim fuit Trebula « Mutuesca ut testantes inscriptiones . . . .

« Podium S. Laurentis olim Pictae nomine habitatum, ut in vita « S. Emidij Asculani Episcopis proditur quo in loco Vicus Nerva fuisse « creditur.

« Toranus iuxta Cellas oritur et Toranum unde illi nomen praeterfluit.

« Abbatia S. Salvatoris XVI opidis celebris. Rocca Vittiana pridie Vit-« tianum. Ofeium. Varum. Vallis Cupula. Longonum. Vaccareccia. Prata « Ioannis. Concervianum. Magnalardum. S. Silvester. S. Martinus. Ara Rai-« nerij. Cenciaria. Capraedorsum et Percilianum. Perciliani fundi meminit « Damasus et in Sabinis ponit in vita S. Silvestri.

(fol. 23) « De Salaria ex eodem.

« Salaria Nomentanam ad dexteram relinquit, non ante eidem conjun-« gitur ut falso Strabo existimavit prope Eretum Tiberim versus per pla-« niciem declinat. Transit per Castellacciae: et Cures petit, Curesio « opido adiacentes. Inde Farfarum transit prope montem perforatum. Inde « Tacciniano vico ad sinistras relicto ad Silices opidum tendit. Extra portam « opidi viae multa vestigia supersunt, unde opidulo nomen. Inde a Cava « Cantalupi inter Aspram et Turres per vicum novum ut testatur Antoninus, « vel ut Damasus vocat per agros Parentibus subjectos, quod Asprenses « Parenzanum vocant, inde per montem Santacium, qui supra Turres ab « Oriente est; ubi vestigia apparent prope S. Mariam Arsulae montis, et per « montem Musci in Caneriam vallem descendens Reate pervenit inde Cutilias,

« Interocrium, Forulos, Amiternum petit, per hanc loca Civita ducale, Ca
« netra, Borghetto, Antredoco, la Posta, Borbonium, Maranum, Puteoli novi,
« Paradisus, Amiternum.

« Inter Eretum et Cures Silva malitiosa puto ego eam esse qua nunc
« paulo ultra Eretum non procul a diversorio Grottae Marozzae iuxta ductum
« viae antiquae visitque.

« Poggio S. Lorenzo. Questa chiesa di S. Lorenzo è senza dubio quella
« della quale scriveva Pelagio pp. ad Bonum Sabinensem episcopum in de-
« creto c. in parochia tua, circa l'anno 580.

(**fol. 24**) « de via Salaria.

« Tra l'osteria di Nerula e Ponticelli a mezza strada nella selva di
« Ponticelli passa la strada Salaria antica dove si vede un ponte antico tutto
« intiero d'opera antica bellissima.

(**fol. 40**) « S. Antimo sono certe anticaglie d'una badia che stanno
« vicino a Monte Maggiore.

« Un miglio di qua da Rieti accanto la strada Salaria, a mano manca,
« vicino alla mola dei Vecchiarelli è un capo d'acqua salutifero, detta l'acqua
« Cara che si stima meglio che quella di Nocera.

(**fol. 91**) T · AMENTO
ARBIT

« e dentro

ALERI · M · F · SE . . . .

« su un altro pezzo

ARBITRA

« subito passato il ponte
« in Sabinis in Castelletto ad viam Salariam quod fuit olim sepulcrum fa-
« miliae Petroniae in quo sepultus fuit T. Petronius Arbiter ».

III.

Da Ponte Salario a Castél Giubileo.

La Salaria raggiungeva il corso dell'Aniene, volgarmente chiamato Teverone,a poco meno — come ho detto — di tre miglia dalla porta Collina, e cavalcava questo fiume con un gran ponte, da tempo antico sin oggi, appellato ponte Salario, ma che in tempi antichissimi ebbe nome di *pons Anienis* (1).

Esso di presente, trovasi invece al km. 7 + 803 della ferrovia Roma-Orte ed a poca distanza da questa, perchè la ferrovia — che Pio IX fece costruire — partendo dalla città dalla stazione detta di Termini e, tagliando le mura di Roma, esce pei Tre Archi, non va mica in linea quasi retta come andava la Salaria. ma descrive invece una gran curva con la quale taglia l'antica via Tiburtina, procede per l'osteria del Portonaccio — presso la detta Tiburtina — oggi stazione di Portonaccio, passa con un traforo sotto l'antica Nomentana, e si avvicina al ponte omonimo anche sull'Aniene, che lascia sulla destra. da dove, seguitando a piegare verso nord, va finalmente ad approssimarsi al ponte Salario.

Il ponte odierno sorge sullo stesso posto dell'antico, anche esso sparito. Distrutto da Totila nel 544 (2), fu ricostruito da Narsete nel 565. con architettura del suo tempo (fig. 8), ma questo pure fu disfatto.

Sui due parapetti del ponte di Narsete eranvi due iscrizioni (3) che oggi vi si cercherebbero invano.

(1) « *Galli ad tertium lapidem Salaria via trans pontem Anienis castra habuere* ». Liv., *Hist.*, VII, 9 e 10.

(2) Procopius, *De bello gothic.*, III. c. 24.

(3) Queste due iscrizioni furono trascritte in diverso modo dagli archeologi, ma noi riproduciamo la lezione accettata dal Mommsen (*C. I. L.* VI, n. 1199), che certamente è la più esatta e conforme al vero.

Quella a destra, in cattivo carattere e lettere alquanto sproporzionate, recava:

IMPERANTE·D·N·PIISSIMO·AC·TRIVMPHALI·SEMPER·IVSTINIANO·PP·AVG·ANN·XXXVIIII a. 565
NARSES·VIR·GLORIOSISSIMVS·EX·PRAEPOSITO·SACRI·PALATII·EX·CONS
ATQVE·PATRICIVS·POST·VICTORIAM·GOTHICAM·IPSIS·EORVM·REGIBVS
CELERITATE·MIRABILI·CONFLICTV·PVBLICO·SVPERATIS·ATQVE·PROSTRATIS
LIBERTATE·VRBIS·ROMAE·AC·TOTIVS·ITALIAE·RESTITVTA·PONTEM·VIAE·SALARIAE·VS
QVE·AD·AQVAM·NEFANDISSIMO·TOTILA·TYRANNO·DISTRVCTVM·PVRGATO·FLVMINIS·ALVEO
IN·MELIOREM·STATVM·QVAM·QVONDAM·FVERIT·RENOVAVIT

Sulla lapide a sinistra leggevansi i seguenti versi, con carattere alquanto migliore:

QVAM · BENE · CVRBATI · DIRECTA · EST · SEMITA · PONTIS ·
ATQVE·INTERRVPTVM · CONTINVATVR·ITER ·
CALCAMVS · RAPIDAS · SVBIECTI · GVRGITIS · VNDAS ·
ET · LIBET · IRATAE · CERNERE · MVRMVR · AQVAE ·
ITE · IGITVR · FACILES · PER · GAVDIA · VESTRA · QVIRITES ·
ET · NARSIM · RESONANS · PLAVSVS · VBIQVE · CANAT ·
QVI · POTVIT · RIGIDAS · GOTHORVM · SVBDERE · MENTES ·
HIC · DOCVIT · DVRVM · FLVMINA · FERRE · IVGVM ·

Sulla testata settentrionale fu costruita una torre di difesa. Il Nibby la credette edificata dai Longobardi nel 728 [1]. ma io ritengo invece che fu edificata dallo stesso Narsete, ad imitazione di ciò che Belisario aveva fatto pel ponte sul Tevere, come narra Procopio [2]. Vero è che in detto anno 728 i Longobardi spoletini nel ponte Salario ed i Longobardi toscani in altre parti, opposero resistenza alle genti spedite da Paolo patrizio ed esarca di Ravenna contro papa Gregorio II, con mandato di ucciderlo;

[1] Cf. Nibby, *Dintorni di Roma*, tom. II, pp. 396-396.

[2] « *Inde Vitigis... cum exercitu per agrum Sabinum iter intendit Romam... pontem Tiberis offendit, paulo ante a Belisario munitum turri, et in hac, foribus defensa, locatum ab eodem militare presidium* ». Procopius, op. cit., I, c. 17.

e fu pel valore dei Longobardi se la trama dei ravennati rimase sventata ([1]).

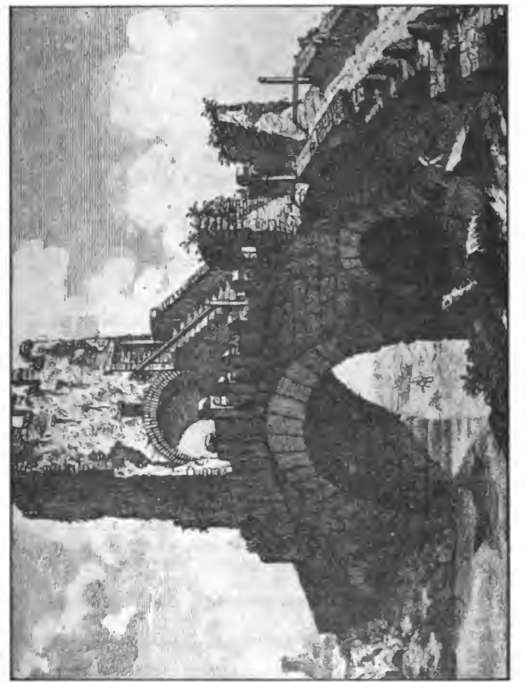


Fig. 8. — Ponte Salario rifatto da Narsete.

La stessa torre fu poscia — nel sec. XV — restaurata e fortificata da Niccolò V. Nel 25 agosto 1433 fu occupata da Niccolò

([1]) « ...*Longobardis pro defensione pontificis repugnantibus spoletanis in*

Fortebraccio che la ritenne per breve tempo [1]; nel 1485, dal marzo ai 18 dicembre, la tennero in possesso gli Orsini [2]; finalmente nel 1829 fu demolita.

Il ponte Salario rifatto da Narsete, fu — come dissi — pure disfatto. L'esercito napoletano comandato da Mack, ai primi di dicembre 1798, nella sua ritirata dinanzi ai francesi agli ordini di Championnet, ne tolse i parapetti, gittò le lapidi con le surriferite iscrizioni nel fiume, e lo ruppe in gran parte. Anche i francesi lo danneggiarono nel loro attacco contro la repubblica romana nel 1849, tagliandolo per una lunghezza di circa 50 metri [3]; ed ultimamente, il 29 ottobre 1867 — cioè quattro giorni prima della battaglia di Mentana — fu fatto saltare in aria dall'esercito pontificio, per la difesa di Roma [4]. Nel 1874 poi, come leggesi in una lapide apposta sul parapetto a destra del ponte attuale, la provincia di Roma lo fece riedificare ed ampliare col concorso del Governo.

Rifatto con architettura contemporanea e di semplice stile, non conserva di antico altro che due archi di controriva, bugnati, che servono di sostegno e di contrasto al grande arco centrale (fig. 9).

Questi due archi, benchè antichi, mi sembra che appartengano alla ricostruzione fatta da Narsete, e non già alla primitiva costruzione repubblicana, imperocchè di questa avanzano parecchi grandi conci di travertino, che si veggono giacenti e di-

---

Salario ponte, et ex aliis partibus Longobardis tuscis, resistentibus consilium Ravennatium dissipatum est », Paulus Diaconus, *De gestis Longob.*, lib. VI, c. 49; cf. pure: Duchesne, *Liber pontificalis.* II, 404; Jacobi, *Die Quellen der Langobardengesch. des Paulus D.*, 1877, p. 100.

[1] Cf. Infessura, *Diarium Romanae urbis*, in Muratori, *R. I. S.* tom. III, part. II, p. 1125.

[2] Cf. Infessura, op. cit., ivi; Nantiporto, *Diarium romanum urbis*, in Muratori, ivi, p. 1093.

[3] V. *Rapport de la Commission mixte pour constater les dégâts*, etc. Paris, 1850, p. 42; cf. pure: Gori, *Dal ponte Salario a Fidene, Crustumerio ed Ereto*, Roma, 1863, p. 6; Ashby, op. cit., p. 16.

[4] Chi volesse conoscere lo stato in cui il ponte fu ridotto, in questa circostanza, vegga la fig. 26 dell'opera del Lanciani, *The destruction of ancient Rome*. New York, 1899, p. 151; v. pure: Canina, *Edifizi*, VI, tav. 178.

spersi sulla ripa destra dell'Aniene, sotto al fianco occidentale del ponte nuovo.

Da tali reliquie si rileva chiaramente che dai romani fu costruito della medesima robustissima architettura, a stile etrusco, ovvero ad *opus quadratum isodomum*, con colossali massi squadrati, come gli altri ponti della Salaria che, in scarso numero ma per buona ventura, ancora restano lungo il suo percorso.



Fig. 9. — Ponte Salario attuale.

Nei pressi di questo ponte, nel XVI sec., si rinvenne la lapide funeraria di C. Sallustius Martialis, soldato della X Coorte Urbana, avente anche l'ufficio chiamato « *a quaestionibus praefecti urbis* » (1).

Dopo il ponte Salario, alla confluenza dell'Aniene e del Tevere, la campagna si allarga, benchè leggermente ondulata e frastagliata da poggi, dove, con battaglie memorande, fin dai tempi di Tullo Ostilio, più volte si decisero le sorti di Roma.

(1) *C. I. L.*, VI, n. 2880.

Poco al di là del ponte medesimo, trovasi, sulla sin., il rudero di un grandioso sepolcro romano quadrangolare, di tufa compatta, avente nell'interno una camera a forma di croce greca. Il rivestimento esterno, che era a blocchi rettangolari, è — come l'Ashby nota con dolore — al solito sparito (1).

Nel medio evo vi fu sopraelevata una torre, coperta da tetto, ed oggi tutto quel fabbricato trovasi ridotto ad osteria, mentre il Gori (2) solleva, non infondatamente, il dubbio che, secondo l'assertiva dell'*Honuphr. Rom. de porta Coll. et Salaria*, fosse stata la tomba di Caio Mario, sapendosi che fu eretta sulla Salaria, e che Silla la fece violare, col gittare le relique del suo nemico nel vicino Aniene (3).

Procedendo oltre le vestigia della via antica scompaiono affatto, ma che essa in quelle località percorresse presso a poco lo stesso tramite dell' odierna strada provinciale omonima, è da ritenersi come cosa assai probabile, poichè — come giustamente osservò il Westphal (4) — la condizione del terreno non permette deviazioni a sinistra contro il Tevere, nè a destra contro i colli.

Andando ancora innanzi, quasi sempre in linea retta, tra il IV e V miglio della Salaria, s'incontra la tenuta che era del principe Spada, poi passata ad altri, detta la *Serpentara* (5) o *Torre del palombaccio*, dove erroneamente alcuni credettero che

(1) Cf. Ashby, op. cit., p. 16.

(2) Cf. Gori, op. cit., p. 7.

(3) V. Lucanus, *Phars.*, II; Cic., *De leg.*, II, 22; *Val. Max.*, IV, II, 1.

(4) Cf. Westphal, *Die römische Kampagne in topographischer und antiquarischer Hinsicht dargestellt*. Berlin. 1829, p. 127.

(5) Il Tomassetti in ordine a questa tenuta ch'era una delle più cospicue dell'agro romano, offre le seguenti notizie « ...in origine immenso fondo di oltre 400 rubbia, poi diviso in due, de' quali il minore (di r. 101) è detto ora *Villa Spada*. Il suo nome deriva dai serpenti che dovettero annidarsi nelle numerose caverne quivi esistenti, indicate anche nei documenti del medio evo, col nome di *criptae serpentariae*. Sono queste le cave aperte dai Fidenati per costruire la loro città.. Lo smembramento di questa gran tenuta fu fatto nella seconda metà del 1500. Francesco Frangipane prese *Tor Serpentara*, e Virginio Spada quella parte che tuttora ne porta il nome... che era stata portata in dote nel 1449 da Domitilla Rofini al marito Tranquillo Boccapaduli ». Tomassetti, op. cit., pp. 42-43.

sfosse la villa di Faonte, liberto di Nerone, nella quale questi, a suo invito si rifugiò, e vi si tolse la vita [1]; mentre invece era sulla via Patinaria, intermedia tra la Salaria e la Nomentana, e precisamente al casale Chiari in voc. Vigne Nuove, presso la via che mena alla tenuta della Buffalotta [2].

In questi pressi, nel 1889, dalla Società delle strade ferrate furono eseguiti degli scavi e fu tagliata una parte considerevole del colle sul quale, più innanzi, sorge il casino di villa Spada, che allora era di proprietà del sig. Rotti.

Mercè tali lavori di escavazione, tornò in luce la curia fidenate, prospiciente la valle del Tevere, decorata da un arco sostenuto da due pilastri e da due colonne, con la parete di fondo costituita dalla stessa rupe intercisa e cementata. Il pavimento era formato di lastre di marmo. Vi si rinvennero inoltre frammenti di ogni specie, capitelli, zoccoli, cornici, soglie, stipiti ed architravi tutti di marmo bianco. Sul pavimento giaceva capovolto un plinto marmoreo scorniciato su cui probabilmente ergevasi una statua a M. Aurelio, a lui dedicata dal *Senatus Fidenatium*, nonchè un torso di statua muliebre, con buon panneggiamento [3].

Non meno interessante si fu che in un cavo aperto a pie' della collina si scoprirono alcuni poligoni di lava basaltina, ancora al posto, e spettanti al lastrico della via Salaria. « Mercè questa scoperta, notò accuratamente il Borsari, veniamo a determinare il preciso andamento in quel punto dell'antica via, che era assai più prossimo alle falde delle colline fidenati, di quello che non sia l'odierno, ed il livello dell'antica via è quivi pochissimo differente da quello della moderna » [4].

Oltre a ciò è da notarsi pure che da questa scoperta risultò essere il pavimento della Salaria, nelle vicinanze di Roma, lastricato, mentre altrove era invece semplicemente imbrecciato.

[1] « ...*offerente Phaonte liberto suburbanum suum, inter Salariam et Nomentanam viam circa quartum milliarium* ». Svetonius, *Nero*, 48.

[2] Cf. Nibby, op. cit., III, p. 723; *C. I. L.* VI, n. 34916; *Bull. com.*, 1891, p. 227; *Notizie*, 1891, p. 337; Lanciani, *Pagan and Cristian Rome*, p. 185 sg. Ashby, op. cit., pp. 46-47.

[3] Cf. *Notizie*, 1889, p. 108 sg.; *Ephemeris Epigrafica*, VII, nn. 1268, 1270, 1275.

[4] Cf. *Notizie*, 1889, p. 110.

Circa cento metri più innanzi al luogo dove si verificarono tali rinvenimenti — tra il km. 11 + 967 e quello 12 + 989 della ferrovia — si raggiunge la cosiddetta *Villa Spada*, oggi tenuta più che villa, appartenente alla sig.ª Ricci-Montani.

È un gruppo frastagliato di colli che si erge in mezzo alla pianura, e fra i quali distendonsi pianeggianti vallette e terreni in dolce declivio. Sito ameno che, verso occidente domina la valle del Tevere il quale, largo e serpeggiante, gli si accosta di molto, e dalle cui alture si gode la vista di Roma assai vicina (fig. 10).

Fu questo il luogo dell'antica Fidenae, come opinò l'Holstenius, e la cui opinione oggi è la prevalente perchè più fondata, quantunque il Cluverius, il Volpi, il Kircher, il Nibby, il Gell, il Dennis ed il Nissen credano invece che fosse sull'altro colle più eminente, che sta più oltre, chiamato Castel Giubileo.

Non mi fermerò qui a ricordare le ragioni che militano in favore dell'opinione dell'Holstenius e di altri autorevolissimi topografi sull'ipotesi — che pure a me pare più rispondente al vero — che quivi appunto sorgesse Fidenae, nè a ricordare le scoperte tutte e le iscrizioni rinvenutevi, fra le quali quella di un cippo terminale, che si riferirebbe al I sec. a. C., in cui si fa menzione di un *Publicum Fidenatium* e della locale magistratura dei duoviri, pubblicato la prima volta dall'Henzen [1]; quella dedicata *Numini Domus Augustae*, del II sec. d. C., nella quale si ricorda il *Senatus Fidenatium*, edita dal Muratori, che disse averla copiata in Roma dalle schede dell'aquilano Mariangelo Accursio [2]; e quella dedicata a Galieno, anche dal *Senatus Fidenatium*, del III sec. d. C. [3], poichè tutto questo esce dall'àmbito di questo lavoro.

Mi affretterò soltanto ad accennare che quivi, oltre a tombe rimontanti all'epoca etrusca, si è rinvenuta pure la necropoli di età romana; fistole acquarie col bollo di *Iulius Eutactus* [4]; mat-

[1] Cf. *Bollet. dell'Instit.*, 1860, p. 172, n. 2; *C. I. L.* XIV, n. 4063.

[2] Cf. Muratori, *Thes. Inscript.*, I, p. cccxvi, n. 4; *C. I. L.* XIV, n. 4057.

[3] Cf. *C. I. L.* XIV, n. 4058. L'Amaduzzi (*Sylloge inscript. veterum anecdoct.* Romae, 1773, pp. 462-463, n. 5) così ne diede notizia: « *Romae detecta ad villam marchionis Spadae quae Serpentara dicitur, olim clivus serpentis, citra pontem Narsetis ad Anienem, via Salaria, anno 1767...* ».

[4] Cf. Lanciani, *Sylloge acquaria*, n. 433.

toni con lo stesso nome (1) e con altri bolli sconosciuti (2); un



Fig. 10. — Colline Fidenati.

lungo cunicolo sotterraneo, di origine antichissima, ma poi servito

(1) Cf. Marini, *Iscriz. dol.*, al n. 381, 381 *a*.
(2) Cf. Ashby, op. cit., p. 21.

forse per cantina nell'epoca romana (1); gli avanzi di una villa con pavimento a mosaico e frammenti architettonici di marmo ed altre cose importanti che sarebbe lungo enumerare.

Attualmente l'ingresso di questa tenuta trovasi a destra della ferrovia. Un viale fiancheggiato da gelsi e lauri mena alla sommità del più alto colle sul quale si eleva un fabbricato, avanzo di antico edificio dell'età imperiale. Infatti al pianterreno sonvi ruderi di muri massicci a calce e schegge di silice nerastra; pavimenti a calcestruzzo; pilastri pure massicci, alti circa 3 m., che sostengono grossi archi a mattoni.

Su questi pochi ma grandiosi ruderi è stato sopraelevato un fabbricato moderno, ingrandito di recente ed addetto ad uso di granaio e palombaia. Il casino poi di villeggiatura sta più giù, verso ovest, sulle rupi tagliate quasi a picco per dare il passo alla Salaria che rasenta quel colle. Tale casino, rintonacato e ridipinto di recente, non presenta alcun vestigio di antichità, mentre quando lo visitò il Gori scorgevasi tutto costrutto a mattoni e pietre tolte ai monumenti: ai quali anche appartenevano altre colonnette che vi sono (2).

Lungo il suddetto viale ombreggiato da lauri, nel 1905, dalla proprietaria sono stati fatti fare degli scavi, come pure sulla varia superficie del vasto podere, per piantagione di alberi, ma — come mi assicurò uno di quegli agricoltori — non si rinvenne alcuna antichità.

In occasione però degli scavi del 1889, che ho di sopra accennati, alle falde della collina sulla quale s'innalza il suddetto casino, nel piantare un palo per sorreggere i fili telegrafici, gli operai s'imbatterono nella vôlta di un sepolcro, consistente in una cameretta rettangolare con pavimento a mosaico grossolano. Questo sepolcro, che appartenne a Tib. Atronio Apollonio, era orientato con la Salaria, nel cui margine era costruito (3).

Dal sin qui detto emerge adunque chiaramente che quelle colline appartenevansi all'agro fidenate; che erano rasentate dalla

(1) Cf. Tomassetti, op. cit., p. 78; Ashby, op. cit., pp. 21-22.

(2) Cf. Gori, op. cit., p. 9.

(3) *Notizie*, 1889, p. 110; 1904, p. 402; 1905, p. 39; *Bull. com.*, 1891, p. 326; *Ephem. Epigr.*, VII, n. 1273.

via Salaria; e se Fidenae, come diceva Dionisio, distava da Roma quaranta stadii « τεσσάραχοντα δ'οὔτων σταδίων τ μεταξὺ Φιδήνης τε καί Ρώμης » (1), e come rilevasi dalla *Tab. Peuting.* trovavasi al V miglio sulla Salaria, poichè è matematicamente certo che ivi corrispondevano appunto cinque miglia dalla porta Collina, non è da mettersi in dubbio che colà sorgesse l'antichissima Fidenae, che al tempo di Romolo era grande e popolata (2); al tempo di Strabone già decaduta e convertita in fondi e ville private (3); ai tempi di Orazio (4) e Giovenale (5) divenuta quasi deserta; a tempo di Marziale considerata un avanzo di antichita (6) ed a quello di Plinio una delle tante città latine scomparse (7), ma che nonpertanto dovette rifiorire ai tempi degli Antonini e di Galieno con un *Senatus Fidenatium*.

Nè vi sono mancate memorie dell'epoca cristiana, ma che fosse stata pure sede vescovile il ch. De Rossi non l'ammette (8).

Se adunque dalle surriferite scoperte è risultato accertato che la Salaria lì passava rasentando quelle colline, fiancheggiata da sepolcri, e che « il suo livello era pochissimo differente da quello della via moderna », è pure da ritenersi che in quel tempo l'alveo del vicino Tevere fosse di molto più profondo di quello che non è di presente, e che la livelletta della strada medesima fosse più alta, in rapporto al piano della campagna di quel che attualmente non pare che sia.

Non si può ammettere che fosse stato altrimenti, imperocchè in tal caso la strada sarebbe andata troppo di frequente soggetta ad essere invasa — come la campagna circostante — dalle inondazioni del Tevere, e quindi impraticabile per non breve tempo. I romani certamente non avrebbero commesso tale errere tecnico di costruzione.

(1) Cf. Dionysius, *Hist.*, II, c. 53.
(2) Cf. Dionysius, II, c. 53.
(3) Cf. Strabo, V. 2.
(4) Cf. Horatius. *Epist.*, X, 5.
(5) Cf. Iuvenalis, *Sat.*, X, 9.
(6) Cf. Martialis, *Epigr.*, IV, 64.
(7) Cf. Plinius. III, 9.
(8) Cf. Kaibel, *I. G. I.*, nn. 1688, 1689; De Rossi, in *Bull. Crist.*, 1892, p. 43 sg.

E che effettivamente il letto del Tevere in antico dovesse essere più profondo è altresì da ritenersi pel fatto che se fosse stato come negli anni da noi non molto lontani — nei quali, quando straripava ed inondava Roma, la prima zona invasa dalle sue acque era quella del Pantheon — bisognerebbe ritenere che i romani avessero construito tanto basso il piano del loro principale tempio da farlo essere il primo che nelle inondazioni fosse invaso dalla melma del fiume. Non potendosi ammettere questa strana ipotesi, è da credersi invece che il livello delle massime piene fluviali fosse in allora molto più basso del pavimento del Pantheon, e che per conseguenza anche la Salaria extraurbana avesse una livelletta da superare quella delle grandi piene. lungo tutta la valle del Tevere [1].

Passato il casino di villa Spada, sempre sulla destra della Salaria, prima di giungere al sesto miglio ed a monte della ferrovia, si rinvennero sopra un poggio altre tombe; come pure poco più oltre dello stesso sito dove sarebbe stato il posto del sesto milliario, sulla sin. della via, in occasione della costruzione di una strada che mena ad un ponte sul Tevere, si rinvennero i resti di un edificio appartenente al II sec. d. C., fra le cui camere eranvene due da bagno col relativo ipocausto [2]. Il sito di tale rinvenimento può vedersi esattamente marcato sulla mappa dell'Ashby, annessa alla sua su citata opera.

E così si raggiunge il colle tondeggiante alla quota di m. 63 sul mare, che come un promontorio si eleva in mezzo alla circostante pianura, chiamato Castel Giubileo, a cui — secondo il Nibby ed altri — tal nome sarebbe derivato dall'avervi Bonifacio VIII fatto edificare un casale nell'anno del giubileo 1300, ma che —

[1] Un'idea della gravità di queste inondazioni nelle adiacenze dei ponti Salario e Nomentano si ha dalla descrizione fatta dal Gori della inondazione del 19-20 gennaio 1863, dove, fra l'altro, dice: « Nella stagione invernale ambedue i fiumi (il Tevere e l'Aniene) formano di tutta la pianura un solo lago di acque torbide... Allora la torre del ponte rassembra l'albero di un bastimento all'àncora formato dal corpo dell'osteria, e si prenderebbe per canotto del medesimo la barca che va solcando il lago onde provvedere e soccorrere i contadini assediati nelle campagne. Emergono però dalla generale inondazione, quasi isolette, le verdi pendenze dei colli... », op. cit., p. 8.

[2] *Bull. com.*, 1891, p. 328; Ashby, op. cit., p. 22.

secondo il Nicolai [1], il Gori [2] ed il Tomassetti [3] — gli sarebbe invece derivato dal fatto di avere appartenuto nel sec. XIV ad una cospicua famiglia romana di cognome Giubilei.

IV.

Da Castel Giubileo a Monterotondo.

La Salaria, uscita dalla gola che le restringeva il passo fra le colline fidenati della tenuta di villa Spada a dr. ed il colle di Castel Giubileo a sin., continuava il suo andamento quasi rettilineo a traverso la pianura la quale le si apriva dinanzi distendendosi lungo la sua sinistra, mentre che sulla diritta quasi di continuo era stretta dai colli cui costantemente essa appoggiavasi per mantenere alto il suo livello.

Passato Castel Giubileo, la via rasentava una collina oggi boscosa, raggiungeva la sponda destra del fosso della Buffalotta che recinge la tenuta omonima, ed andava ad incontrare il fosso di Malpasso, che trovava pure sulla sua destra.

Ivi non mancano vestigia di antichità. Non lungi dal fosso della Buffalotta, al disotto del casale detto di Sette Bagni, ed in prossimità della scarpata orientale della ferrovia, al Km. 13 + 804 sonvi ruderi delle fondazioni di un edificio cospicuo. Sulla vetta dello stesso colle evvi una gran cisterna, importante per la sua tecnica [4].

La via poi cavalcava le acque torrentizie di ambidue i suddetti fossi che si ricongiungono, con un ponte chiamato pure di Malpasso, e che si trovava fra gli attuali Km. 14 + 551 e 15 + 384 dalla ferrovia ed a sin. della medesima, alcune centinaia di metri prima di arrivare all'odierna stazione di Sette Bagni.

(1) Cf. Nicolai, in *Atti Accad. archeol.*, V, p. 261.
(2) Cf. Gori, op. cit., p. 20.
(3) Cf. Tomassetti, op. cit., p. 81.
(4) Cfr. Ashby, op. cit., p. 24.

Il vetusto ponte dell'epoca repubblicana era della solita struttura di allora, e cioè costruito a grandi massi rettangolari, dei quali, sul principio dello scorso secolo, alcuni si vedevano ancora al posto.

Il Guattani ce ne offrì la figura (fig. 11) [1]; il Nibby ce ne diede la descrizione. Questi, dopo aver detto ch'esso fu rinnovato nel 1832, soggiunse che « fino a quell'epoca riconoscevansi tre diverse età in quel ponte; la prima antichissima di massi quadrilateri di tufo locale, opera de' tempi repubblicani: e di questa opera



Fig. 11. — Antico ponte di Malpasso.

erano le facce sì quella verso il Tevere, che quella opposta: la seconda era quella dell'arco che tutto intero esisteva, era un bell'esempio di opera laterizia, e questo venne vandalicamente atterrato: io conservo varii marchi de' mattoni che lo componevano, i quali portano tutti la data del tempo di Adriano, cioè dell'anno 126 e 129 dell'êra volgare, indizio che allora fu riedificato: la terza era quella di un arco informe sovrapposto all'antico, opera dei tempi nostri. Il ponte nuovo è regolare (mentre l'antico era tortuoso), e sopra di esso leggonsi iscrizioni che non ricordano affatto nè la memoria del fiume, nè il ponte antico » [2].

[1] Cfr. Guattani, *Mon. sab.*, Roma, 1827, t. I, p. 43.
[2] Cfr. Nibby, *Dintorni*, I, p. 129.

Ora, questo ponte che il Nibby chiamava « nuovo » esiste ancora, ma è divenuto anch'esso antico e fuori d'uso.

Trovasi — come ho detto — a sin. della ferrovia e quasi un chilometro prima di giungere alla stazione di Sette Bagni. Esso fu edificato sullo stesso posto del ponte antichissimo, e cioè a circa 130 m. in linea retta dal Tevere, chè lì presso fa gomito. Fu rifatto a mattoni, che, essendo intonacati, non fanno vedere se nella sua muratura siavi anche incastrato del materiale antico. La sua altezza è di circa m. 15 dal pelo dell'acqua. Non presenta più alcuna delle iscrizioni accennate dal Nibby, ma quel che conserva — ed è molto interessante — è la larghezza della sua carreggiata, od aggere stradale, la quale misura m. 3,50, come la vetusta via Salaria.

Tale ponte, abbandonato ed oggi inservibile, per l'odierna strada carrozzabile è stato sostituito da un altro che può chiamarsi nuovo, costruito circa 100 m. più a valle del precedente, e che quindi dista quasi 35 m. dal Tevere.

Anche questo è fatto tutto a mattoni; ma alla spalla orientale sinistra si vede un blocco dell'antico ponte romano incastrato nella muratura nuova. Esso è obliquo, com'era quello antichissimo, ed ha la carreggiata più larga, e cioè di m. 4,90.

E mentre il ponte antico trovavasi presso l'VIII miglio dalla porta Collina, il nuovo invece trovasi presso al VII dalla porta Salaria; infatti, poco dopo di averlo passato, sulla sponda sin. della strada provinciale s'incontra la colonnetta moderna del VII miglio.

Se la esistenza del succennato ponte rende inoppugnabile il fatto che il tramite della Salaria era proprio quello suddescritto, e sul quale convengono quasi tutti i topografi, da questo punto in avanti le opinioni dei medesimi incominciano ad essere discordi.

Ne accennerò soltanto alcune.

Il Cluverius affermò che il corso della via si svolgeva attraverso la pianura solcata dal Tevere (¹); ma l'Holstenius impugnò tale di lui assunto dicendo: *Hic quoque errat, quod Salariam viam per planiciem Tiberi vicinam stratam fuisse existimat,*

(¹) Cfr. Cluverius, *Italia antiqua*. Lugduni, 1624, p. 709.

cum per ipsos proximos colles ducta fuerint vetus Salaria, ubi nunc vestigia ejus clarissima extant » ([1]). Lo stesso ripetè il medesimo Holstenius nei suoi appunti di viaggio (V. *Codice di Dresda* n. F 193, da me superiormente pubblicato, pag. 295. sg.) laddove dice: « La strada antica tira dal ponte (Salario) su a man ritta per la collina che fanno quelli di M. Ritondo l'inverno, la quale d'ogni banda intorno è piena d'anticaglie. Tira prima verso la tenuta dei Maffei che è Fidena poi passa accanto a Marcigliano vecchio lasciandolo a man manca, che è Crustumerium ».

Più tardi, nel 1704, G. B. Cingolani sulla sua pregevole mappa ([2]), dopo avere marcati i *Rudera Fidenarum*, pone un colle che corrisponderebbe alla tenuta della Buffalotta su cui erroneamente identifica Crustumium, e da quel punto — dalla moderna strada provinciale che chiama Strada a Farfa — distacca la Salaria e, marcandone il corso dietro i colli e quindi anche dietro Monterotondo, la mena quasi retta a Grotta Marozza, località rinomata tra l'antica Nomentum (Mentana) e l'antica Eretum.

Il Guattani ([3]), e con lui il Prosseda ([4]), nel 1827, ritennero che la Salaria antica, anche prima di arrivare al casino di villa Spada, si disgiungesse dalla provinciale che chiamano Salaria Moderna, — e senza passare innanzi al detto casino dal lato di occidente per proseguire verso la Marcigliana vecchia e Fornonovo — piegasse invece a destra ed andasse alla località detta Redicicoli. Ritennero pure che di là proseguisse quasi in linea retta, a levante di Monterotondo, per poi ripiegare a sinistra e, passando pel ponte di Casa Cotta, andasse ad Eretum, che collocarono presso il vocabolo Rimane.

Il Westphal, nel 1829, si riaccostò all'opinione del Cluverius, e ritenne che la Salaria, dopo Fidenae, continuasse il suo corso lungo la valle del Tevere fino all'osteria del Grillo, dove si biforcava, la via provinciale proseguendo sulla sin. per Passo Corese, e l'antica Salaria piegando a dr. verso Eretum ([5]).

([1]) Cfr. Holstenius, *Annot in Ital. ant.* Romae, 1666, p. 127.
([2]) V. Cingolani, *Topogr. geometr. dell'agro romano.* Roma, 1704.
([3]) Cfr. Guattani, op. cit., I, pp. 147-148.
([4]) V. Prosseda, *Carta corografica della Sabina antica.*
([5]) Cfr. Westphal, op. cit., p. 127 sg.

Il Nibby volle anch'egli descrivere il corso della Salaria, ma ne fece un cenno non esatto, dicendo: « ... fino al colle di Villa Spada la strada attuale siegue le traccie dell'antica, sebbene non rimangano affatto vestigia dell'antico pavimento. Le rovine di Fidenae, ed il ponte sull'Allia (*sic*) detto volgarmente di Malpasso... n'è una dimostrazione ulteriore. Un m. dopo quel ponte, cioè circa l'ottavo dalla porta Collina è un bivio: la via moderna a sin., radendo le pendici dei colli a destra va quasi retta fino all'osteria di Correse. Questa non conserva tracce di lastricato antico, ed è la strada provinciale. Quella a destra è abbandonata, e traversa le terre andando sul ripiano... Questa via conserva molte vestigia dell'antico lastricato e retta sotto la Mentana o Nomentum mena a Grotta Marozza dove fu Eretum (*sic*) ed ivi si congiungeva con la Nomentana. Quindi io credo che questa seconda strada corrisponda alla via Salaria antica, che andava di là retta fin sotto Monte Libretti » (1).

Più tardi il Gell, sulla sua carta top., ne indicò così il tracciato. Dopo Fidenae egli segna la località Grotta, dove dalla moderna strada fa diramare la *Salaria antiqua*, e la porta a Nomentum. indi a Grotta Marozza; poi ad Eretum che mette pure in voc. Rimane. a dr. della Salaria; quindi sotto Monte Libretti; poscia per Grotta del Rotolo la mena sotto Nerola, dove ne perde le traccie, e la ritrova presso l'osteria delle Scalette, che resta vicino Vicus Novus (2).

Il Kiepert, con la sua *Tab. top. Italiae Regio IV* (3) si riaccostò all'opinione del Cluverius e del Westphal, marcando il tramite della Salaria, da ponte Salario sin presso l'osteria del Grillo, quasi identico a quello della provinciale moderna; di là la fa divergere portandola ad Eretum, che pone a nord-est del medievale paese di Monterotondo, presso il quale colloca Crustumerium.

I chm̄i Hülsen e Lindner divisero l'opinione del Cluverius, del Westphal e del Kiepert, ed anch'essi ritennero che la Salaria proseguisse lungo la pianura tiberina, marcandola fino a Fonte di Papa sulla loro pregevolissima carta top. « *Das Tiberthal zwischen*

(1) Cfr. Nibby, op. cit., III, p. 634.

(2) Cfr. W. Gell, *The topography of Rome and its vicinity*. London, 1846.

(3) Cfr. Kiepert, *Tab. top. Italiae regio IV*, annessa al *C. I. L.*, vol. IX

dem V und XII Millienstein von Rom » [1], indicandovi pure, ma come via meno certa, un'altra che di là del ponte di Malpasso deviasse a destra e s'internasse fra i colli.

Del medesimo parere è anche il ch. Ashby, il quale sulla sua mappa [2] segna l'andamento della Salaria pressochè identico a quello dell'odierna rotabile sino all'osteria del Grillo, come opinò il Westphal. Da quel punto la fa divergere a destra e la mena ad Eretum. Anch'egli non esclude la possibilità dell'esistenza in antico di un diverticolo che, dopo il Malpasso, si svolgesse fra i colli e riuscisse a Nomentum; ma egli pure lo marca come meno certo della rete principale, che ritiene proseguisse lungo la ridetta valle del Tevere.

Di fronte a tali pareri, tutti rispettabili ma non tutti concordi, e che si possono ridurre a due diverse ipotesi, e cioè che l'arteria principale della Salaria corresse lungo la pianura del Tevere rasentando le ime pendici occidentali dei colli della Scodella, della Marcigliana vecchia o Torretta, di Scornabecco, S. Colomba e Formello, proseguendo in avanti; e la seconda ipotesi che, dopo il Malpasso, si distaccasse dalla provinciale e, deviando a destra, s'internasse fra le terre, passasse a ridosso, — ossia a levante — dei suddetti colli, e per la tenuta di Torre S. Giovanni andasse ad oriente di Monterotondo, mi sono creduto in dovere di fare delle ricerche sull'una e sull altra campagna, per vedere se di recente vi fosse tornato in luce qualcosa che ci mettesse in grado di conoscere con sicurezza quale delle due ipotesi rispecchiasse il vero.

In breve dirò che nelle indagini fatte sull'una e sull'altra plaga, per quanto abbia veduto, cercato e domandato, non ho potuto trovare alcun vestigio stradale ritornato all'aprico, che avesse portata nuova luce nella dubbia questione.

I deperimenti e le depredazioni del materiale avvenute nel corso dei secoli e le trasformazioni della campagna derivate da molteplici cause meteorologiche ed agricole, hanno fatto scomparire, per un tratto di molte miglia, gli avanzi della rete primaria

[1] V. La detta mappa è annessa al *Die Alliaschlacht eine topographische Studie von Ch. Hülsen und P. Lindner*. Rom, 1890.

[2] La mappa dell'Ashby è annessa alla succitata sua opera *The classical Topography of the Roman Campagna*, part. II. London. 1905; in *The Papers of the British School at Rome*, vol. III, n. 1.

di questa via; onde nel difetto di prove patenti e tangibili *in situ*, diviene una necessità l'attenersi a quanto ce ne hanno tramandato gli storici ed i precedenti ricercatori.

Pertanto, fra le due suesposte divergenti opinioni, non esito a dichiarare che sembrami più fondata e rispondente alla verità quella del Cluverius e di tutti coloro che lo hanno seguìto; e ciò per le ragioni che dirò in seguito.

Anzitutto dichiaro che non intendo mettere in dubbio la sincerità dell'affermazione dell'Holstenius che « *per ipsos proximos colles clarissima vestigia exstant* » rimontante ad epoca abbastanza lontana, e cioè al 1666; ma dall'altro canto non si può accettare contro quella del Cluverius senza beneficio d'inventario, essendo essa imprecisa ed incompleta, dappoichè non ci spiega per quali fra quei tanti colli corresse la via; se si svolgesse a levante o a ponente di essi; dove andasse a sboccare; quali e dove precisamente fossero tali vestigia.

Vero è che la mappa fatta dal Cingolani 38 anni dopo che scrisse l'Holstenius viene in qualche modo a confortare la di lui affermazione, ma neppure questa può ispirare piena fede perchè, portando egli tale via a Grotta Marozza, le faceva fare una curva che ne avrebbe allungato il cammino verso Eretum, tanto più che la campagna da percorrere era non poco accidentata.

Riguardo all'opinione del Guattani e del Prosseda che non fanno passare la Salaria accosto alle rupi sulle quali sorge il casino di Villa Spada, e che non tengono conto del ponte di Malpasso come appartenente a questa via, mentre ne riconoscono l'alta antichità, non so comprendere da quali elementi siano stati indotti a metter fuori tale ipotesi, la quale se allora era contradetta dalla sola esistenza del cennato ponte. oggi è ancor più contradetta dalle surriferite scoperte del 1889.

Del pari non possiamo con sicurezza adagiarci sulle opinioni del Nibby e del Gell, poichè il Nibby porta anch'egli la via a Grotta Marozza, ed il Gell a Nomentum e quindi alla stessa Grotta Marozza, il che ne avrebbe anche più allungato il corso. Il Gori, in proposito di questo tramite indicato dal Nibby, dopo aver detto che: « Non solo sono stato per queste tenute sovente boscose in cerca di una via qualsiasi, ma ne ho fatte reiterate ricerche ai contadini, i quali non vi hanno giammai veduta la

menoma orma di tale via », aggiunge: « Inoltre questa via avrebbe dovuto passare per burroni, scese e salite in ragione de' frequenti colli che vi si avvicendano ed aprono rigide gole » (1).

Per conseguenza, si può soltanto ammettere che se una qualsiasi strada antica, dopo il ponte di Malpasso, avesse deviato a destra passando fra le colline, non poteva essere che un diverticolo, come giustamente ritennero Hülsen e Lindner (2); alla quale opinione, come ho detto, si accosta anche l'Ashby (3). Ed anzi, questi, che per rintracciare le vie antiche ha fatto pazienti ed accurate ricerche anche su questa plaga, in quanto a veri e proprii vestigi stradali, come sarebbero milliarii, ponti, muraglioni, crepidini o lastricato, non ne ha trovati, e confessa non avervi veduto « traces of antiquity ». E parlando della via di Tor di S. Giovanni, dice: « This presents no definite traces of antiquity, but is very probably ancient » (4).

Infatti, ripeto, non è improbabile che una strada antica o diverticolo si svolgesse fra quelle contrade, tanto più se si dovesse ritenere — come un gruppo di scrittori opina — che a Tor S. Giovanni od in quei pressi sorgeva Crustumerium (5), e quindi era ben naturale che avesse avuta una via che da una parte l'innestasse alla Salaria, e da un'altra parte la congiungesse alla vicina Nomentum, specie di succursale quasi parallela dell'altro tronco; ma dall'essere un *diverticulum* all'essere una via militare e commerciale di primo ordine ci corre ben molta differenza (6).

(1) Cfr. Gori, op. cit., pp. 25-26.

(2) « Die von diesen beiden (Nibby und Gells) Forschern in Innern der Tenuta di Marcigliana verfolgte Strasse soll nicht angezweifelt werden, wir halten sie aber für eine vielleicht erst spät angelegte Seitenstrasse nach Nomentum ». Hülsen und Lindner, *Die Alliaschlacht*, p. 20, n. 3.

(3) Cfr. Ashby, op. cit., p. 24.

(4) Cfr. Ashby, op. cit., p. 50.

(5) Cfr. Capmartin de Chaupy, *Maison d'Horace*, t. III, pp. 140 e 149; Nibby, op. cit., I, p. 147; Guattani, op. cit., I, p. 147; Mackey, in *Journal of the Brit. and Amer. Arch. Soc.* II, p. 206; Ashby, op. cit., pp. 50-51; Tomassetti, op. cit., p. 88. Fra le opinioni discordanti sulla vera ubicazione di *Crustumerium*, la più giusta ci sembra quella dell'Hülsen (in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, IV, 1727) il quale, dopo esaminata la questione controversa, conchiude che l'esatto sito di questa città finora è sconosciuto.

(6) Il Tomassetti (op. cit., p. 92) distingue poco chiaramente una Sa-

Ma tornando al corso della Salaria propriamente detta e della sua arteria principale, sono anch'io di parere che sia questa da ricercarsi a preferenza presso la valle del Tevere dove dolcemente sempre in piano svolgevasi, rasentando le ime pendici dei colli che verso levante chiudono la valle medesima, benchè neppure colà si trovino ora marcati ed indiscutibili vestigi della via.

Non pertanto non mancano fatti ed argomenti importanti che ivi ne dimostrino l'esistenza in antico, e facciano propendere per l'opinione manifestata dal Cluverius sin dal 1624; fatti ed argomenti che verrò rilevando man mano, strada facendo.

Riprendendo adunque il cammino dal ponte di Malpasso dove lo abbiamo lasciato, la campagna, per ben lungo tratto, fin oltre l'attuale stazione ferroviaria di Sette Bagni, continua larga e piana, come la via proseguiva in rettifilo, ma non molto dopo la detta stazione — non altrimenti come la ferrovia — faceva una curva che la piegava a dr. portandola di nuovo sotto i colli che qui ricominciano quasi ininterrottamente a rielevarsi sulla destra, mentre sulla sinistra la pianura, con seminatorii e praterie, continua squallida e monotona a distendersi verso il Tevere.

Quivi si entra nell'odierna estesa tenuta della Marcigliana (rubbia 960) che un tempo appartenne a S. M. in Via Lata, poi

---

laria « antica » da una Salaria « moderna », e dice: « Questo tronco della Salaria moderna, da *Malpasso*, nientemeno che fino al territorio di *Montelibretti* non coincide con l'antica, la quale invece lambiva il colle della *Marcigliana*, poi saliva su quello di *Monterotondo*; poi si fondeva colla *Nomentana* presso *Ereto* e proseguiva per *Grotta Marozza*. Tutto ciò è attestato dagli avanzi di lastricato di essa via, che si scorgono negli accennati luoghi e dalla natura del suolo della tenuta in discorso (di Malpasso) e della via moderna ». Ci sia lecito domandare: Dal colle della Marcigliana a quello di Monterotondo — fra i quali non è mica breve il passo — dove sono tali avanzi di lastricato? Badisi che non debbono essere i soliti grossi sassi coi quali in quei dintorni si veggono lastricate tante viuzze medievali e vicinali; ma debbono essere « le grandi pietre di pavimentazione » con le quali il Westphal vide lastricata la grande arteria della Salaria lungo la pianura, ch'esso Tomassetti pare che qualifichi « moderna ». Dippiù: la natura del suolo fra il Malpasso e Monterotondo con colli e relativi burroni, salite e scese, come si poteva prestare meglio che la pianura per la costruzione di una via che doveva essere la più breve possibile per raggiungere al più presto lo scopo pel quale era stata fatta?

ai Michelotti Frangipane, Gabrielli, Barberini, Falconieri di Carpegna, ed oggi a Grazioli.

Passato il casello del Km. 16 + 799 della strada ferrata, trovasi uno stradone, in parte fiancheggiato da olmi, pel quale si ascende sulla prima collina, sempre a destra. Sulla sommità di essa, evvi un gruppo di fabbricati, fra i quali il grandioso casale della Marcigliana nova, la chiesa e la caserma dei carabinieri che affacciano sopra uno spianato o largo piazzale, il quale è recinto, a due lati, da robusto muraglione rettangolare.

Il lato occidentale è lungo ben m. 50; quello settentrionale m. 16. Su questo muro, per tutta la sua lunghezza, veggonsi collocati, ad uso di copertina, dei conci di travertino che — senza verun dubbio perchè si riconoscono benissimo — appartennero al materiale della via Salaria antica, dalla quale furono asportati, tagliati o segati per essere adibiti a quel nuovo uso. Il più grande dei detti blocchi è lungo m. 2,30. Sono alti m. 0,45; e ridotti allo spessore di m. 0,20.

Questo dato topografico — da nessuno accennato sinora — è importante perchè non solo dimostra che una delle ragioni per le quali la vetusta via è sparita è stata l'averla dovunque e sempre depredata del suo ricco materiale, specialmente nei luoghi più abitati, ma più ancora perchè dimostra che fin là — dove siamo al IX miglio — non vi è dubbio che la via medesima proseguiva per quella linea, quasi un miglio e mezzo dopo passato il ponte di Malpasso.

A pie' di questa collina ed un pò più oltre del succennato casello, evvi un'osteria chiamata Dispensa della Marcigliana, la quale ha oggi il suo ingresso principale dalla parte di occidente, che guarda appunto la strada ferrata. Ma l'oste, certo Cherubino Cacciadenti, mi fece notare che, prima della costruzione della ferrovia, la strada rotabile non passava dove passa oggi, e cioè a valle della strada ferrata, ma passava dietro l'osteria, il cui ingresso principale allora era dalla parte opposta, ossia sulla facciata orientale di essa. Da ciò rilevasi che la via antica si teneva più in alto e si accostava ancor più alle falde delle colline di quel che non fa la moderna provinciale, sicchè essa venne tagliata nella costruzione della ferrovia.

Mi fece inoltre notare che la piena del Tevere, nel 1900,

arrivò fino ad un metro di altezza del muro della Dispensa. Evvi una lapidina che ne conserva il ricordo e ne segna il livello.

Giova anche riflettere che la strada ferrata ha la sua banchina quasi sempre in rilevato, che in alcuni punti si eleva a circa m. 2 sul livello dell'odierna rotabile, di modo che, se la Salaria aveva una livelletta o pendenza ancor più alta della ferrovia — almeno come è certo nel luogo in parola — essa Salaria era ancor più garantita dalle piene del Tevere, che poi — come ho detto dianzi e come meglio si vedrà in seguito — in allora era anche più basso.

Nei pressi della Marcigliana nova si sa che un tempo si rinvennero delle antichità (1); ma mi fu assicurato che di recente null'altro eravi tornato in luce.

Passato il colle sul quale sta il summenzionato casale, la via continuava a serpeggiare alle falde delle colline susseguenti della Torretta, o Marcigliana vecchia, di Campo grande, di Cisterna grande, di quella boscosa della Scodella, facente parte della stessa tenuta della Marcigliana e di Scornabecco.

Ivi per lungo tratto sono scomparse interamente tracce e vestigi della Salaria, che neanche l'Ashby vi rinvenne, dicendo: « Beyond Casale Marcigliana no traces of antiquity are visibile for some distance » (2). Ai tempi del Westphal in quei pressi si vedevano alcuni resti insignificanti di antiche murature, ma oggi neppure vi sono più (3).

Fra i colli di Scornabecco e quelli susseguenti di S. Colomba, incontrasi il fosso della Bettina che viene dal monte della Piscina. Questo fosso, passato sotto la strada provinciale, cambia nome e prende quello di Fosso Maestro, col quale sèguita a scorrere attraverso la pianura, detta Piana della Marcigliana, fino a che non imbocca nel vicino Tevere.

Tale fosso è interessante perchè, secondo le opinioni più fondate corrisponderebbe all'antica *Allia flumen*, famosa per la battaglia perdutavi dai romani contro i galli senoni nell'anno 360 a. C.

(1) Cfr. Nibby, op. cit., II, p. 303; *C. I. L.*, XIV, n. 4065; Tomassetti, op. cit., p. 97; Ashby, op. cit., p. 24.
(2) Cfr. Ashby, op. cit., p. 24.
(3) Cfr. Westphal, op. cit., p. 127.

Invero l'Holstenius riscontrando in questo rivoletto, oltre alle alte sponde, la distanza da Roma datacene da Livio « *ad undecimum lapidem* », lo identificò con l'Allia [1]. Il Guattani [2] ed il Nibby [3] seguendo il parere dello Chaupy [4] identificarono invece l'Allia col sopra ricordato Fosso di Malpasso, ma erroneamente. Al contrario il Westphal [5], il Mommsen [6], il Kiepert [7], il Gori [8] ed altri, divisero l'opinione dell'Holstenius; ed in questo senso oramai la questione si può ritenere definitivamente risoluta dai ch.mi Hülsen e Lindner con una loro pregevolissima monografia, dotta e fortemente ragionata [9], ed alla costoro opinione hanno acceduto anche il Tomassetti [10] e l'Ashby [11].

Se adunque l'Allia era il fosso della Bettina; se essa era — come lo è il detto fosso — presso l'*XI lapidem*; e se la battaglia ebbe luogo in parte sulla pianura del Tevere « *Circa ripam Tiberis... magna strages facta est* », come si può mettere in dubbio che l'andamento della Salaria non fosse questo, e cioè lungo la valle del Tevere?

Ma un'altra prova ce l'offre una recente scoperta, di cui or ora dirò.

Passato il fosso della Bettina, prima di giungere al colle di S. Colomba, località oggi chiamata Fornonovo, trovasi, circa mezzo chilometro dopo il ridetto fosso, l'osteria dei Quattro Cancelli.

Trecento metri circa dopo la detta osteria, a ponente del monte della Piscina e del colle di S. Colomba, presso al Km. 20

(1) « *Ego consideratis locorum intervallis Alliam esse puto rivolum qui inter praedium S. Columbae et S. Ioannis paulum ultra Marciglianum praealto alveo defluit in Tiberim...* »: Holstenius, op. cit., pp. 127-128.

(2) Guattani, op. cit., I, p. 42 sg.

(3) Cfr. Nibby, op. cit., I, p. 129.

(4) Cfr. Chaupy, op. cit., III, p. 147 sg.

(5) Westphal, op. cit., p. 127.

(6) Cfr. Mommsen, *Hermes*, XIII, 515-555, *Römische Forschungen*, II, 297-381.

(7) V. Kiepert, *Tab. top. Italiae regio IV*, annessa al *C. I. L.*, IX.

(8) Cfr. Gori, op. cit., p. 28 sg.

(9) Cfr. Hülsen und Lindner, *Die Alliaschlacht eine topographische Studie*, Rom, 1890.

(10) Cfr. Tomassetti, op. cit., p. 99.

(11) Cfr. Ashby, op. cit., p. 24 sg.

della ferrovia ed in vicinanza del Fosso Maestro, certo sig. Moderato Magazzini, di propria lodevole iniziativa, nel maggio dell'anno 1906, fece intraprendere uno scavo sul latifondo succennato, a valle della provinciale, chiamato Piana della Marcigliana, appartenente anche a Grazioli, e ciò dopo averne ottenuto il permesso dal proprietario e dal Governo.

Questo scavo lo fece a circa 100 m. di distanza dalla strada carrozzabile, e lo portò fino alla profondità di circa 5 m., non

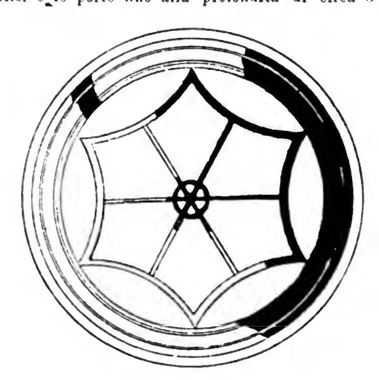


Fig 12.

avendolo potuto approfondire dippiù per mancanza di più forti pompe per estrarre l'acqua d'infiltrazione proveniente dal non lontano Tevere.

Quando nell'ottobre di quell'anno io lo visitai, era sospeso e rimasto incompleto, come lo è tuttora, anzi di presente è meno visibile perchè le acque di rigurgito del Tevere hanno invaso il vuoto fatto e rinascosta buona parte della scoperta.

Aveva detto scavo, in mezzo a terreno giallastro e tufaceo, fatto tornare in luce una costruzione circolare, di circa m. 34 di diametro, rivestito di blocchi di travertino bugnato. Nell'interno di questo gran cerchio (v. fig. 12) sonvi dei muri di tufo che

formano un esagono regolare, con lati a segmento di circolo. Si avverta che le parti totalmente nere della pianta di questo monumento che pubblichiamo, rappresentano quanto ne fu scoperto dal sig. Magazzini. Dentro tale esagono stanno sei muri a sacco che formano quasi una stella, e che vanno a combaciare coi suddetti muri a segmento di circolo. Nel centro evvi un pozzetto.

Questa scoperta, annunziata dai giornali, richiamò l'attenzione dei dotti che vi si recarono ad osservarla, ed aprì il campo a delle dispute sulla sua rappresentanza. L'opinione più accettabile parmi che sia quella emessa dal rilodato dott. Ashby, il quale ritenne che « is neither more nor less than a large circular tomb » [1]. Infatti la sua pianta somiglia a quella della tomba chiamata *Torre Selce* sull'Appia *vetus*, ed alla tomba al IV miglio sulla Tiburtina scoperta dal ch. Stevenson [2].

Trattasi adunque di un grandioso sepolcro sulla via Salaria che — presentando la sua base rivestita di travertino bugnato, a circa 5 m. dalla superficie del suolo attuale, base che doveva certamente emergere col resto del monumento per rimanere visibile ai viandanti la cui superiore parte ornamentale è stata certo distrutta *ab immemorabili* mentre è da supporsi che fosse molto bella, dimostra come in allora il piano di campagna arrivasse a quel livello e non fosse alto quanto l'odierno che si è elevato, nel corso dei secoli, coi depositi delle inondazioni del fiume e coi detriti alluvionali dei monti.

Quindi allora tutto doveva essere più basso, non solo la pianura da cui emergeva il monumento; non solo la via pubblica da cui si doveva ammirare, ma principalmente il bacino del Tevere che doveva avere un alveo assai più profondo di quello che non abbia oggidì.

Anche questa scoperta adunque è venuta ad offrirci un altro argomento in favore della tesi che la Salaria fino a quel punto — e siamo al miglio XI — continuava a correre lungo la pianura tiberina.

[1] Cfr. Ashby, *The Forum of Trajan and other Notes from Rome*; in *The Builder*, London, 1906, vol. XCI, n. 3332, p. 680, vol. 2°.

[2] Cfr. Stevenson, *Escavazione di un antico diverticolo al quarto miglio sulla Via Tiburtina*, in *Bull. Com.*, Roma, 1878, a. VI, p. 215 sg. tav. XVIII e XIX.

È però da deplorarsi l'incuria per la quale l'opera iniziata dal Magazzini sia stata, con indifferenza, abbandonata alla propria sorte e fatta risommergere dalle acque, anzichè continuata compiendola ed ampliandone le ricerche.

Proseguendo intanto il cammino, presso al Km. 21 + 395 della ferrovia, trovasi l'osteria di Fornonovo a monte della quale elevasi, sempre sulla destra, il colle di S. Colomba, più alto dei precedenti (alla quota di m. 113 s. m.), con cospicui fabbricati in sulla vetta, appartenente un tempo agli Altemps, poi ai Corsini, oggi al sig. Tito Tittoni. Quivi non mancarono scoperte di antichità [1].

Viene poscia un altro colle che chiamasi di Formello, sul quale mi si disse che recentemente erano stati rinvenuti dei cocci antichi in numero rilevante, privi di sigillo doliare, che erano andati dispersi.

Fra questi due colli scorre un altro rigagnolo chiamato Marrana di Fornonovo.

Più innanzi si raggiunge l'osteria di Fonte di Papa, al Km. 23 della stessa ferrovia e presso l'osteria medesima, sul limitare della strada rotabile, sta una colonnetta quasi cadente sulla quale si legge soltanto: *Tribunale — Delle — Strade*.

Più oltre, in vicinanza dell'osteria delle Capannelle la moderna rotabile si biforca; il ramo principale prosegue in linea retta verso Passo Corese, o stazione ferroviaria di Fara Sabina; l'altro ramo piega a destra per andare tanto alla stazione, quanto per salire al paese di Monterotondo.

Presso la suddetta osteria delle Capannelle il Gori, nel 1863, vide che « tre pietroni lunghi più di un metro ognuno servono di ponte levatoio: eran guide della via antica » [2]. E se erano cosiffatti non v'è alcun dubbio che fossero veramente avanzi della Salaria.

Anzi lo stesso Gori soggiunge che « larghe e lunghe pietre bianche » allora si vedevano anche fortificare i lati della via che ascendeva a Monterotondo, ma che quella fosse la *Salaria vetus* — come lui dice — e si arrampicasse sul colle, a m. 165 s. m.,

[1] Cfr. *C. I. L.*, XIV, n. 3940. Ashby, op. cit., p. 26.
[2] Cfr. Gori, op. cit., p. 31.

su cui siede il medievale Monterotondo, è un'utopia! Invece è da credersi che quei blocchi siano stati asportati dai margini della vera Salaria, che correva pel piano, ed usufruiti per sorreggere i lati della erta strada nuova conducente al paese.

E che la strada medievale che menava a Monterotondo dalla parte di occidente fosse tutt'altra cosa che la Salaria vera e propria, è dimostrato dal seguente fatto.

Prima della costruzione della strada ferrata la via per Monterotondo non diramava dall'arteria della Salaria — come oggidì — dopo passata l'osteria delle Capannelle: ma diramava molto prima, facendo una curva che, portandola a pie' del colle S. Domenico, per la strada cosiddetta della Costa, le faceva più presto raggiungere Monterotondo.

Nella costruzione della strada ferrata, tale rotabile che traversava il latifondo di proprietà Emer, fu tagliata, e la parte del fondo Emer rimasta a valle della ferrovia fu acquistata da certo sig. Franzetti, e la parte a monte con la soprastante collina fu acquistata dal sig. Ramarini. Fu allora che il diverticolo per la stazione e pel paese di Monterotondo fu distaccato in vicinanza delle Capannelle, che restano quasi un chilometro più innanzi del fondo Emer. E quella strada — per ottenere la ricostruzione della quale dalla Società delle Strade Ferrate il sig. Antonio Ramarini ha sostenuto lunghe ma infruttuose questioni — era lastricata, come tuttora si vede in qualche tratto che ne resta; ma lastricata con i soliti ciottoloni o grosse pietre medievali, e non già a grandi lastre di pavimentazione come nelle antiche vie consolari.

In quelle località non è quindi da credersi romana ogni strada lastricata; e se presso le Capannelle eranvi « dei pietroni lunghi più di un metro » testimoni dell'esistenza ivi della Salaria, è da ritenersi per fermo che essa proseguisse il suo corso in linea retta attraverso la piana, anche un chilometro oltre il medievale bivio per Monterotondo.

Con questo paese il Gell ([1]) ed il Kiepert ([2]) identificarono l'antica Crustumerium. Certo si è che nei suoi dintorni non man-

([1]) Cfr. Gell, *The Topography of Rome and its vicinity*. London, 1846, p. 190.

([2]) V. Kiepert, *Tabula top. Italiae regio IV*, annessa al *C. I. L.*, IX.

carono scoperte di antichità e rinvenimenti di iscrizioni [1]. Ne accennarono il Guattani [2] ed il Gori [3]. Nella pubblica Passeggiata Umberto I evvi una statua di marmo e due grandi capitelli corintii, di età romana, che ne ornano il giardinetto. Circa sette anni or sono il sig. Lorenzo Betti di colà, al voc. Monte Ciafrone ed a circa un chilometro fra il paese e la stazione ferroviaria, in un suo predio, trovò varii frammenti architettonici, scorniciati, di marmo; tutti resti di ville romane, ma ruderi che accennassero all'esistenza di un antico vico o pago non ve ne sono, almeno visibili o dei quali si abbia memoria.

N. PERSICHETTI.

(1) Cfr. *C. I. L.*, XIV, nn. 3932-3939.
(2) Guattani, *Mon. sab.*, II, p. 354.
(3) Cfr. Gori, op. cit., p. 63 sg.

(Continua).

TOMBE GRECHE IN PUGLIA

I. Tomba di Ruvo.

La scoperta di questa tomba, apparsa dopo circa tre lustri [1] a smentire quasi l'esaurimento in cui sembrava caduta la ricca necropoli di Ruvo, così disordinatamente dissepolta per lo passato, fu annunziata nelle *Notizie degli Scavi* [2]. Or io, avendo potuto minutamente esaminare la suppellettile e, grazie alla cortesia del proprietario, eseguire le fotografie de' suoi più interessanti componenti, posso darne qui un'illustrazione più esatta e dettagliata del citato annunzio.

La tomba consisteva nel solito sarcofago di tufo in forma rettangolare e presentava, a quanto asserisce lo scopritore, la peculiarità di una doppia copertura. L'una, la superiore, era formata di lastre anche di tufo; l'altra, interna ed ad una certa distanza dalla prima, di lastre di pietra, e nello spazio compreso fra di esse erano collocate le armi ed alcuni bronzi.

Gli oggetti rinvenuti furono i seguenti:

Vasi a figure nere. — Due eleganti coppe ad occhioni, con piede alto ed in forma di stelo [3], ma di uno stile trascurato da

[1] L'ultima tomba greca di considerevole importanza venne fuori dalla necropoli ruvestina nel 1893 (*Notizie degli scavi*, 1893, p. 242 sgg.) in una proprietà della principessa di Tricase, non lontana dal sito dove fu fatta la scoperta di cui ci occupiamo. Ricordo che essa conteneva l'interessante anfora a colonnette con Teseo nel mare, la quale, giustamente attribuita sin dal suo comparire a fabbrica attica (G. Jatta, *Not.* cit., p. 245; Ghirardini, *Rend d. R. Acc. dei Lincei*, IV, p. 99, nota 1), risale, secondo il Furtwängler (*Griech. Vasenm.*, testo 1°, p. 29, n. 1), al 470 av. C.

[2] 1908, p. 87.

[3] Per l'origine jonica, le varie forme, la decorazione e l'epoca di queste coppe, cfr. il lavoro del Böhlau (*Athen. Mitth.* XXV, p. 40 segg).

ascriversi senza esitanza alla continuazione delle fabbriche di questi vasi nel secolo V.

La coppa I della fotografia da noi riprodotta (fig. 1) è alta cm. 9,03, larga cm. 21,08. Sulle due metà della superficie esterna



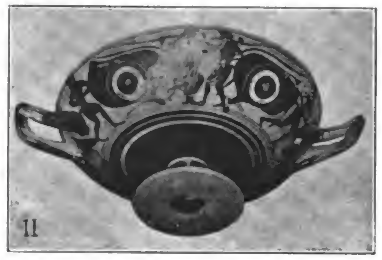


Fig. 1.

divise dalle anse è esibita la medesima rappresentanza. Nel mezzo, cioè fra i due occhi, Dionysos barbato, avvolto nell'himation, seduto su di una sedia pieghevole sotto un albero che serve di sfondo alla scena, con un corno nella destra, sembra in colloquio con un Sileno, che anche barbato, con orecchie e coda equine ed una benda di stoffa bianca nella sinistra è ritto innanzi a lui, mentre due altri suoi compagni corrono fra ciascun occhio e l'ansa.

La coppa II (fig. 1) è alta cm. 9,01, larga cm. 20,02. La scena su di essa figurata differisce dalla precedente nella pianta, alla cui ombra siede Dionysos, la quale sembra una vite, e per la mancanza del Sileno in compagnia del Dio.

Nel fondo delle due coppe ed in uno spazio circolare, risparmiato dalla vernice e limitato nell'una da un cerchio rosso-scuro, nell'altra da tre cerchi del medesimo colore, è rappresentato un Sileno che danza verso destra, con benda di stoffa bianca nelle



Fig. 2.

mani. Sotto le anse, sulla prima coppa, si vede una foglia di ellera; nella seconda un delfino; e sui vestimenti e sulle barbe delle figure, sono ancora visibili ritocchi di color rosso vinoso.

Vasi a figure rosse. — Anfora a colonnette di stile severo (fig. 2). A) Scena di armamento. B) Un giovane avvolto nell'himation e con un lungo bastone è presentato ad una Nike, vestita di lungo chitone ed himation e fornita di corte e piccole ali [1].

[1] La forma delle ali della Nike è caratteristica per vasi di stile severo. (Furtwängler, *Beschr. d. Vasen im Antiq.*. II, p. 318, n. 2210).



da un vecchio, avvolto nel mantello, col capo cinto da benda, il braccio destro disteso ed il bastone puntellato sotto l'ascella destra.

Quattro coppe (fig. 3,1) a vernice nera, con labbro staccato dalla pancia e concavo. L'una è alta cm. 9 e larga cm. 18,08, l'altra alta cm. 8,07 e larga cm. 15,03, la terza alta cm. 8 e larga cm. 15.03, la quarta alta cm. 7,07 e larga cm. 15,05.

Piccola oinochoe (fig. 3,2) a vernice nera, con zona risparmiata sulla parte inferiore della pancia, e con bocca trilobata, alt. cm. 17.

Vasetto (fig. 3,3) con bocca in forma d'imbuto, tutto verniciato nero, alto cm. 10,03.

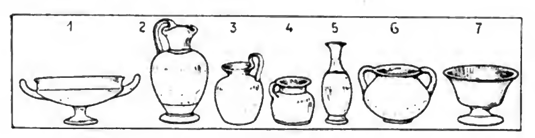


Fig. 3

Due vasetti (fig. 3,4) a vernice nera, con pancia schiacciata, labbro con orlo sporgente ed ansa in forma di nastro attaccato alla pancia ed all'orlo del labbro, alt. cm. 6,05.

Lekythos (fig. 3,5) color della creta, con linee di vernice nera intersecantisi in forma di rete sulla pancia, alt. cm. 13,03.

Anforetta (fig. 3,6) senza vernice ed ornamenti, alt. cm. 8.

Bicchiere (fig. 3,7) senza manico, senza vernice ed ornamento, alto cm. 8,08.

Armi. — Elmo (fig. 4,1) tutto di un pezzo, con la visiera in forma di maschera, due fori al posto degli occhi e col coprinaso staccato dal resto della visiera, ma non movibile. Il lophos era sostenuto nel mezzo da un gambo di metallo bifido, e lateralmente da due gambi semplici (1).

(1) È un tipo di elmo frequente a rinvenirsi nell'Italia meridionale. Un esemplare, proveniente anch'esso da Ruvo, si conserva nella Collezione Jatta, e provenienti dall'Italia meridionale sono anche quelli pubblicati dal Linden-



Spada (fig. 4, 2) a doppio taglio con manico rivestito di legno terminante in un pomo, rigonfio nel mezzo e fornito di guardia dritta, lungh. cm. 63.

Spada (fig. 4, 3) ad un sol tagliente e ricurva, non intera.

Punta di lancia (fig. 4, 4).

Due σαυρωτῆρες (fig. 4, 5).

Frammenti di κνημῖδες.

Cinto della corazza.

Utensili di bronzo. — Manico (fig. 4, 6) probabilmente di una concolina, formato da una figura maschile di stile arcaico, la quale con la parte inferiore del corpo avvolta nel mantello, ed i piedi poggiati su di una palmetta, solleva le braccia sostenendo col capo e le mani due ali spiegate, con una palmetta al disopra, cui era evidentemente attaccata la concolina.

Zampe di leone, parte inferiore probabilmente di un trepiede.

Frammenti di un medesimo.

Grande pignatta (fig. 4, 7) in forma dai chytra, alta cm. 22, con bocca larga cm. 23.

Due concoline (fig. 4, 8) senza maniche, l'una alta cm. 9,08 e larga cm. 45,05, l'altra alta cm. 8,05 e larga cm. 29,04.

Due anse (fig. 4, 9, 9ª) probabilmente di una patera.

Colatojo lungo cm. 23. Ha il manico terminante in collo e testa di cigno, ricurvo in modo da potersi sospendere, e scodella in forma di piatto con al centro il passatojo conico e non molto alto [1].

La suppellettile dunque di questa tomba, ci porta dal principio del V secolo alla fine del IV ed in essa, come per altri casi di simile associazione della suppellettile di tombe greche rinvenute in Italia [2] i pezzi di maggior pregio sono quelli d'importazione

---

schmit, *Alterth.* v. I, parte 3ª, tavv. 2, 4; Schreiber, *Bilder Atlas* XLIII, 9; Baumeister, *Denkm.* III, p. 2035; Cfr. anche Bruno Schröder, *Archäol. Anzeiger*, 1905, p. 16 seg., fig. 4.

(1) Un esemplare quasi eguale e proveniente da Ruvo si conserva nella Collezione Jatta; cfr. anche Daremberg et Saglio, *Dictionn. d. Antiq. grecq. et rom.*, fig. 1732 a p. 1332.

(2) Anche in una tomba recentemente scoperta presso Chiusi vasi attici del V secolo erano associati a vasi di fabbrica locale (*Not. degli scavi*, 1908, p. 346).

Fig. 4.



attica. Fra questi poi emerge a sua volta l'anfora a colonnette, che nella storia della ceramica greca può, a parer mio, occupare un posto non del tutto insignificante, e per i suoi caratteri tecnici e stilistici, e per il tipo della rappresentanza della sua faccia principale.

Mi sia perciò concesso indugiarmi un po' più lungamente sovra di essa.

I bottoni di loto ripetuti per due volte, sulla medesima faccia come ornamento del nostro vaso (fig. 2), i bastoncelli, le foglie di ellera sommariamente disegnate, insieme alla caratteristica corona di strali irradiantesi dal piede sulla zona inferiore della pancia, risparmiata dalla vernice, rivelano negli elementi decorativi scelti dal maestro, un prevalente intendimento arcaico. Questo medesimo indirizzo accusano la forma degli occhi delle figure allungati a mandorla e situati un pochino a sghembo e di prospetto sul viso di profilo, il naso alquanto pronunziato all'insù, le labbra atteggiate a lieve sorriso, le mani a ventaglio, con le dita lunge e stecchite e la forma arcaica dell'A, del L e del Ϟ a tre gambi dell'epigrafe. Così l'esecuzione esatta e precisa, ma pur fredda e secca degli ornamenti di cui son ricche le armi indossate dal giovane guerriero ([1]), ricordano la maniera di alcuni pittori vascolari a figure nere, provetti nel maneggiare il bulino ([2]).

Ciò malgrado io non saprei ascrivere l'anfora di Ruvo al ciclo di Epicteto, dacchè il disegno e la sua tecnica rivelano uno sviluppo maggiore ed i suoi personaggi si muovono con maggior disinvoltura. Le loro membra infatti sono più proporzionate, nè, come nelle figure del ciclo epicteteo la larghezza del torace e la

([1]) È veramente notevole la varietà degli ornamenti delle armi del giovane guerriero (fig. 5). L'elmo sormontato da abbondante lophos, ha la calotta ornata di spirali, e la coprinuca cisellata con figure umane, la difesa metallica del torace nel calcochitone è ornata di tre astri, mentre le piastre metalliche che rivestono il chitone di cuoio, sono disposte in forma di scaglia nella metà destra e di scacchi nella sinistra riunite nel mezzo da una zona di ovoletti; le pteryges sono ornate in rettangoli color della creta e della vernice; lo scudo rotondo, con l'orlo fornito di borchie ed un astro come episema, porta superiormente l'iscrizione *καλός* in vernice molto diluita ed appena visibile, e la spada ha il pomo anch'esso ornato di borchie.

([2]) Hauser, *Jahresh. d. oest. arch. Inst.*, 1907, p. 4.

pienezza delle anche e delle cosce contrasta con la vita relativamente molto sottile; in quel che il giovane guerriero del nostro dipinto, con la sua fisonomia quasi femminea, col viso tondo e le gambe snelle e lunghe ci palesa quel tipo ideale giovanile così caro al ciclo di Euphronios (1). A questo ciclo ci riportano del pari la maniera come son trattati i capelli, fluenti in linee simmetricamente ondulate sulla nuca del giovane, con contorno superiore lucidato e francia pennellata sulla fronte nelle altre figure; ed il largo uso inoltre che il nostro vasaio fa della vernice diluita per indicare il chiaroscuro del metallo, nella superficie interna delle paragnatidi e della spalliera, dei peli, delle sottili pieghe del chitone e soprattutto il rilievo dei muscoli interni delle parti nude del corpo. Aggiungerò anzi che quest'ultimo dettaglio, la cui introduzione nella ceramica greca, per unanime consenso degli archeologi, viene attribuito a merito di Euthymides (2), reso nel nostro dipinto con linee sottilissime ed appena visibili (3) insieme al capo piccolo col mento oltremodo sviluppato e rotondo, il naso meno sporgente che in Euphronios, e gli occhi relativamente stretti e lunghi, avvicinano il nostro maestro alla maniera di Duris (4).

In ogni modo non v'ha dubbio che egli muove dal ciclo di Euphronios, non nella tecnica e nello stile soltanto, ma anche per il tipo della scena rappresentata sulla faccia principale della sua anfora.

Un guerriero dunque di aspetto molto giovanile (fig. 5), con una tenue barbetta pennellata a vernice nera sulle gote e lunga ed inanellata chioma fluente di sotto all'elmo, con le paragnatidi

(1) Klein, *Euphronios*², p. 83.

(2) Klein, *Euphronios*², p. 264; *Arch. Zeit.* 1879, p. 33; Hoppin, *Euthymides*, p. 10; Milani, *Museo Ital.* III, p. 248; Furtwängler, nel testo della *Griech. Vasenm.* I, p. 64.

(3) Furtwängler, *Beschr. d. Vasensamml. im Antiq.* II, pp. 573, 577 e 579.

(4) Hartwig, *Meistersch.* pp. 209 e 490; Reisch, *Röm. Mitth.* V, p. 337. Giova ricordare che anche in una coppa di Duris del Museo Industriale di Vienna (Masner, *Die Samml. Antik. Vasen. u. Terrac. im K. K. Oest. Museum* n. 324 B.) ricorre lo schema del guerriero che si arma, dipinto sull'anfora di Ruvo.

sollevate, ha or ora indossata la corazza sul fino e corto chitonisco ed intende a darle l'ultimo assetto, prima di affibbiare la spalliera destra. Rappresentato di prospetto, rivolge però il viso ad una donna che, vestita di lungo chitone ed himation e cuffia sul capo, gli porge la spada, sostenendo per l'orlo uno scudo puntellato su di un gradino, mentre un uomo barbato avvolto nell'himation e con bastone in forma di gruccia nella sinistra, porta la destra sulla



Fig. 5

bocca. nell'atteggiamento caratteristico di rivolgere la parola al giovane, ed un vecchio calvo, col capo cinto da tenia, avvolto nell'himation, poggiato ad un bastone in forma di gruccia, alquanto chino in avanti colla persona, attentamente ascolta.

Orbene, a niuno sfugge la stringente analogia di concezione fra questa scena e le altre due adornanti le anfore di Euthymides ora a Monaco (1) e segnatamente quella con Ettore che si arma in presenza di Priamo ed Ecuba. Ettore ed il giovane guerriero

(1) Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenm.*, tavv. 14, 81.

della nostra anfora, sono entrambi rappresentati di faccia, col viso di profilo alquanto inclinato sulla spalla destra, entrambi occupati ad indossare la corazza, con la differenza che il guerriero dell'anfora di Ruvo, avendo quasi compiuta l'operazione, ha già messo l'elmo sul capo. Così pure l'uomo barbato del nostro dipinto, ricorda per l'atteggiamento, Priamo dell'anfora di Euthymides, e la donna che porge al giovane la spada e lo scudo, Ecuba, che in quella, sostiene la lancia e porge al figlio l'elmo, essendo lo scudo poggiato sul suolo.

Il maestro dell'anfora ruvestina però, ha maggiormente animata la scena, introducendovi il vecchio in modo che quasi tutte le gradazioni di età vi sono rappresentate, ha meglio aggruppate le figure, col far coprire la parte inferiore del vecchio dallo scudo, e col ritrarre inoltre il suo giovane guerriero con la corazza già indossata e l'elmo sul capo, ha potuto mettere in evidenza tutto lo sfarzo delle sue armi e presentarcelo terribile, come un eroe omerico, nelle sue *κλυτὰ τεύχεα*.

Sicchè l'anfora di Ruvo, insieme alle due di Euthymides ci conferma la variazione che la scena su di esse rappresentata ed appartenente ad un repertorio vecchissimo (¹) subisce nei dipinti vascolari di stile severo. Essa acquista a parer mio maggior unità, mentre l'ispirazione epica maggiormente s'intensifica. Ancorchè infatti si debba consentire col Furtwängler (²) che Euthymides ha dato ai suoi personaggi una denominazione arbitraria, poco rispondendo l'Ettore da lui dipinto giovane e sbarbato, all'Ettore dell'Epopea, pure noi vediamo questa scena animarsi di un vivo colorito omerico, qualora paragoniamo la compiacenza con cui questi maestri vascolari la svolgono in tutti i dettagli di rappresentanza e di concezione, a quella simile di Omero nel descriverla (³), e se l'intensa e profonda venerazione che ispira la figura del vecchio, il consiglio dell'uomo di età matura, le sollecite ed affettuose cure della donna verso l'amato, s'interpretano, rievocando alcuni personaggi resi ancor oggi popolari dall'epos omerica, e quella fine e

(¹) Per l'origine e la storia di questa scena cfr. Hoppin, op. cit., p. 40 segg.

(²) Furtwängler, nel testo della *Griech. Vasenm.* I, p. 64.

(³) Ricordo la descrizione di Paride che si arma prima di combattere con Menelao (Iliad. III, v. 328 segg.), di Agamennone (Iliad. XI, v. 15 segg.).



giusta conoscenza che Omero medesimo rivela, dei sentimenti umani in rapporto alla differenza di sesso ed alle varie gradazioni di età.

Ma nei dipinti vascolari di stile severo la scena di armamento si arricchisce di nuovi motivi, anche dal punto di vista artistico. Fra questi il più cospicuo è il guerriero che si arma non più inclinato per infilare uno schiniere, o di profilo, ma di prospetto, nell'atto di indossare la corazza, il pezzo più importante dell'armatura: motivo che d'ora innanzi fa fortuna e s'incontra, variamente riprodotto, in quasi tutte le scene d'armamento, tramandandosi fin nei vasi di bello stile (1).

Dobbiamo attribuirne l'introduzione ad Euthymides, che lo ripete per ben due volte e per giunta sull'anfora, sulla quale ci fa la più esplicita dichiarazione di aver superato il suo rivale Euphronios? Io lo credo probabile, sebbene di questo avviso non sia il Klein (2). Troppo pessimista riguardo alle facoltà inventive ed innovatrici di Euthymides e troppo convinto della superiorità artistica di Euphronios, il Klein infatti, disconosce anche per la scena in parola, ogni originalità al pittore dell'anfora di Monaco, facendo alle numerose rappresentanze di armamento dell'epoca procedere l'impulso da quella simile dipinta da Euphronios.

A parte però la superiorità artistica di questo maestro, oggigiorno abbastanza discussa (3), parmi che le attitudini stilistiche ed artistiche di Euthymides e soprattutto la sua inclinazione verso arditi atteggiamenti, comportanti difficili posizioni di scorcio, siano tali da non rendere necessario nell'indagine del probabile innovatore della scena che ci occupa, il dover muovere da una rappresentanza, che noi dobbiamo quasi completamente ricostruire con la nostra immaginazione (4).

(1) Cito, per es., la lekythos di Palermo. Furtwängler-Reichhold, op. cit., tav. 66, testo II, p. 31.

(2) Euphronios², p. 158.

(3) Il Furtwängler infatti, ritenendo dipinti di Euphronios quelli firmati con *ἔγραψεν* attribuisce gli altri firmati con *ἐποίησεν* alla sua officina e considera l'Euphronios dello stile sviluppato come un fantasma degli archeologi moderni. Si ricade così nella « *vexata quaestio* » del significato dei due verbi su citati, per la quale e relativa bibliografica cfr. Ducati, *Brevi osservazioni sul ceramista attico Brygos*, p. 6 e segg.; cfr. anche Hauser, *Berl. philol. Wochenschr.*, 1907, p. 693 seg.

(4) Il Klein, op. cit., p. 151, ricostruisce secondo questo tipo la scena

Ed è anche lecito supporre che non per sola vanità o invidia, ma appunto dopo aver ravvivata l'opera sua con nuovi motivi ed espedienti artistici, ed aver per conseguenza superati difficili problemi disegnativi dai suoi antecessori e contemporanei appena abbozzati, venisse sulle labbra del nostro maestro l'esclamazione che ha trascritta sull'anfora di Monaco: *ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος*.

II. Tomba di Ceglie.

Di passaggio da Ceglie del Campo, paesetto presso Bari, potei, nel settembre scorso, esaminare la suppellettile di una tomba, da poco scoperta e della quale do qui una breve notizia.

La tomba, a quanto mi asserì lo scopritore, presentava un sistema di sepoltura, che io ebbi occasione di verificare anche in Rutigliano, paesetto non molto lontano da Ceglie, e che, per quanto io sappia, non è stato notato in altre necropoli pugliesi. Accanto al sarcofago di tufo cioè, di forma rettangolare e di dimensioni capaci di contenere il cadavere, vi era un altro piccolo loculo anche di tufo, contenente, a guisa di ripostiglio, gli oggetti di bronzo ed i vasi di maggior pregio, mentre gli altri vasi erano stati collocati accanto al morto.

Furono rinvenuti i seguenti *bronzi*:

Concolina alta cm. 3,05, larga cm. 22,08, con manico terminante in collo e testa di cigno ricurvo, attaccato alla concolina mediante una palmetta e con la superficie superiore graffita di palmette e semipalmette. La sua forma era simile a quella già descritta (fig. $4,_8$) avendo in più il manico.

Piccolo vasetto, (fig. $6,_1$) con pancia piriforme e baccellata, bocca larga ad imbuto e manico formato da due corde intrecciate ed annodate nel mezzo, alt. cm. 8,07.

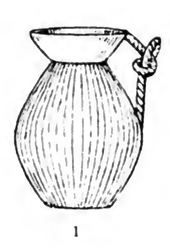
Una strigile con lamina molto ricurva.

---

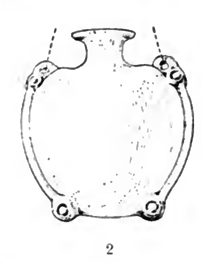
del fondo di una coppa frammentaria di Euphronios. Pur essendo di accordo col Klein che in questa non fosse esibito, come vuole il Brunn, un trofeo non trovo nei frammenti medesimi i dati sufficienti su cui basare la congettura che il guerriero che si arma fosse proprio ritratto nel momento di indossare la corazza.

Vasi a figure rosse. — Anfora a colonnette per forma e decorazione perfettamente simile a quella già descritta e rinvenuta in Ruvo, alt. cm. 39,02, largh. cm. 37,08. A) Komos. B) Tre giovani avvolti nell'himation.

Oinochoe a bocca trilobata, alt. cm. 13,08. Sul collo, anteriormente, piccola zona di ovoletti, al di sotto della quale, sulla pancia, è rappresentato un Sileno, che in piedi, calvo, con barbetta a pizzo e trattata con vernice diluita, stende la sinistra, poggiandosi con la destra sul tirso. Sul suolo, a destra dei suoi piedi, si vede un corno potorio. Bello stile. (Per la forma cfr. Furtwängler, *Antiquarium*, tav. IV, n. 18).



1



2

Fig. 6.

Coppa senza maniche, alt. cm. 10, largh. cm. 21, tutta verniciata nera. Sotto al piede è graffito ЦΛ [1]. (Per la forma: Furtwängler, *Ant.*, tav. VI, n. 227).

Coppa alta cm. 6,02, larga cm. 20, verniciata nera con una palmetta a vernice nera nel fondo limitato da una zona di ovoletti. (Per la forma: Furtwängler, *Ant.*, tav. VI, n. 226).

Kalathos alto cm. 16,03, largh. cm. 24,05, con ornamenti in color rosso-mattone, disposti in zone sulla superficie grezza della creta. La zona sovrapposta alla base è ornata di scacchi, la seguente di palmette, la terza di ramo di mirto, l'ultima in foglie

[1] Per il significato di questi segni graffiti sotto il piede dei vasi e la relativa bibliografia, confr. Furtwängler *Griech. Vasenm.*, testo I, p. 15, n. 1, p. 178 e seg.; II, p. 68.

in forma di punta di lancia, le quali si vedono anche sull'orlo interno del labbro. (Per la forma: Furtwängler, *Ant.*, tav. V, n. 91).

Askos (fig. 6,2) in forma di fiaschetto alt. cm. 9,08. Non verniciato nè decorato.

In questa suppellettile guadagna sin dal primo colpo d'occhio una speciale considerazione l'anfora a colonnette, non ostante la frequenza della scena rappresentata sulla sua faccia principale (fig. 7). Sono due giovani infatti, che con clamidi gittate a guisa di scialle sulla spalla, col capo cinto da benda ed ornato da piume,



Fig. 7.

ed uno di essi con alti calzari, danzano in lieto komos per la pubblica via al ritmo della doppia tibia, suonata da una giovane donna vestita di lungo chitone ed himation e col capo cinto da corona di mirto (?). Essi hanno ancora fra le mani gli oggetti che dianzi formavano il loro divertimento [1] e, mentre il giovane a sinistra della suonatrice, lasciando cadere il nodoso bastone, stringe ancor più teneramente un'anfora vinaria, l'altro con il barbiton nella sinistra, si esperimenta nell'esercizio prediletto di tenere in equilibrio una coppa.

Niente di nuovo dunque in questi giovani comasti, la cui gaiezza è espressa con i consueti espedienti, e che portano im-

[1] Holwerda, *Jahrb. d. deutsch. arch. Inst.*, 1889, p. 24.

pressa nella fisonomia con veristica impronta l'abbrutimento dell'orgia ([1]). Epperò non avrei sottratta l'anfora all'oblio, cui era destinata, ove non vi avessi riconosciuta una certa importanza tecnica e stilistica.

Se il maestro del nostro dipinto, infatti, per la foggia come ha disegnate le clamidi indossate dai giovani, per lo schematismo con cui ha rese le larghe pieghe di esse ed il torace del giovane con la coppa, e soprattutto per la palese adozione di tipi appartenenti al repertorio di stile severo ([2]) si avvicina a questo gruppo vascolare, ne è d'altra parte imprescindibilmente tratto fuori da una tecnica più sviluppata, da una concezione più calda del movimento e del panneggiamento, ed in primo luogo dal notevole tentativo di dare al viso del giovane con la coppa ed il barbiton una movenza armonizzante con quella delle altre sue membra. Tentativo veramente interessante non pure perchè raro nei dipinti vascolari dell'epoca, cui a mio giudizio rimonta l'anfora di Ceglie, ma anche e più perchè esso si palesa affatto rudimentale.

A me sembra infatti che il viso di questo giovane situato su di un collo enorme, asimmetrico nei contorni, con una guancia più gonfia dell'altra, gli occhi di profilo e convergenti verso il naso, sia la più irrefragabile prova da un lato dell'attaccamento del nostro maestro alle posizioni canoniche dell'arte arcaica di rappresentare il capo di faccia o di profilo, e dall'altro dei suoi conati, onde liberarsene.

Orbene, dal fermento di vecchi motivi rivolti a nuove ed intentate conquiste stilistiche, costituente la caratteristica più cospicua del dipinto di Ceglie, ne consegue anche l'epoca ed il gruppo vascolare, cui esso deve assegnarsi.

([1]) Si noti specialmente la fisonomia del giovane con l'anfora a bilancione. Anch'essa al nostro dipinto deriva dallo stile severo, ed è probabilmente anche qui indice di quell'indirizzo realistico, che nella ceramica greca era già penetrato sin da principio del V secolo (Hartwig, *Meisterschalen*, p. 479).

([2]) Come l'esercizio di tenere in equilibrio i vasi fosse argomento sfruttato dai pittori vascolari di stile severo, può vedersi in Holwerda (op. cit., p. 27). Per la derivazione da Epicteto del motivo del giovane con l'anfora a bilancione, confr. anche Hartwig (*Jahrb. d. d. archaeol. Inst.*, 1891. p. 250; 1892, p. 118).

Siamo evidentemente in un periodo di passaggio da uno stile all'altro, ed in uno degli ultimi stadî di quel graduale e continuato progresso tecnico e stilistico della ceramica greca arcaica, che, eliminando volta a volta le sue debolezze, circa un decennio da poi, si fletteva docile ai comandamenti della grande pittura ([1]).

È un gruppo, ed è forse superfluo dichiararlo, già da un pezzo distinto e studiato ([2]), ma io son lieto di potervi annoverare l'anfora di Ceglie come uno dei più istruttivi esemplari.

III. Vaso in forma di secchio con rappresentanza musicale.

Della medesima provenienza della tomba or descritta e da me aggiunto alla collezione Jatta di Ruvo, ove si conserva, è il vaso frammentario in forma di secchio (fig. 8) ([3]), di stile pugliese, del principio circa del III secolo.

La forma, gli elementi decorativi, il largo uso del bianco e la scena del rovescio, esibente una giovane donna in amoroso colloquio con un giovane, mentre un Eros vola al disopra, sono ovvie caratteristiche del gruppo cui il nostro vaso appartiene.

Maggior interesse invece desta la rappresentanza musicale della sua faccia principale, modesta ma pur espressiva emanazione dello spirito ellenistico che l'informa.

Seduta su di una sedia pieghevole, vestita di lungo chitone ed himation avvolto intorno alle gambe, con scarpe, armille, orecchini, e collana una giovane donna suona la doppia tibia, mentre innanzi a lei un personaggio (probabilmente di sesso femminile)

([1]) Fo, col Milchhöfer (*Jahrb. d. d. arch. Inst.*, 1894, p. 72 e segg.), cominciare l'influsso della grande pittura sulla ceramica nel 460 av. C. circa, consentendo con lui nel ritenere che tale influsso non avvenne di un sol colpo, giacchè molti motivi ritenuti polignotei preesistevano.

([2]) Specialmente dal Holwerda nel citato lavoro (*Jahrb. d. d. arch. Inst.*, 1889, p. 24 e segg.).

([3]) Questi sono gruppi di palmette intrecciate fra loro sui fianchi del vaso e dividenti le rappresentanze, meandro sotto le figure, ovoletti sull'orlo del vaso, mentre le modanature sottostanti sono verniciate nere o ornate di punti bianchi alternantisi a trattolini del medesimo colore.

in vestimento orientale danza l'oklasma [1] ed alla sua sinistra una figura maschile (fig. 9) (mancante del capo e delle spalle) col busto nudo e la parte inferiore del corpo avvolta nell'himation, in piedi, col gomito destro appoggiato su di un pilastro, la cetra nella destra ed un ramo di palma (?) nella sinistra, rivolge, pare, lo sguardo



Fig. 8.

alla danzatrice (?). Un Eros vola al disopra della suonatrice di tibie recando una corona, dal suolo si vede spuntare un ramo di palma e sospesi l'uno al disopra della danzatrice (?), l'altra a sinistra del citaredo, sono un timpanon ed una benda.

Se si pensa a quel meraviglioso fenomeno dell'arte musicale greca, per cui dalle labbra del poeta sgorgavano contemporaneamente, fuse in modo indissolubile ed egualmente belle e perfette,

[1] Stephani. *Compte Rendu*, 1859. p. 120. e segg.; 1865, p. 56 e seg.; 1868, p. 81. *Mém. de l'Ac. d. St. Pétersbourg*, XVI, n. 13, p. 24.

come ben si esprime il Romagnoli [1], la poesia e la musica, si può anche riconoscere nei protagonisti della scena rappresentata sul dipinto vascolare di Ceglie, un poeta ed una poetessa.

In ogni modo, non è dubbia l'intenzione del nostro vasaio di porre in maggior rilievo e dar preponderanza al suono delle tibie;



Fig. 9.

giacchè non soltanto alla suonatrice di esse tributa maggior onore destinandole, insieme al ramo di palma, probabilmente anche la corona, ma ne caratterizza in modo mirabile l'armonia, con l'introdurvi l'Amorino, simbolo forse qui della passione d'amore della disgraziata Ninfa dal mito rinchiusa nelle tibie, e la danzatrice, che, mercè la rispondenza dei molteplici movimenti dell'oklasma con la *τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ* [2], ci appare una plastica riproduzione del ritmo saltante ed agitato delle tibie.

[1] E. Romagnoli, *La musica greca* (*Nuova Antologia*, 1905, p. 672); cfr. anche D. B. Monro, *The Modes of ancient Greek Music*, p. 119 e segg.

[2] Plutarco, *De Mus.*, 19; cfr. sul riguardo Graf, *De Graec. re mus.*, p. 2 e segg.

L'opposizione, a dir vero, fra il suono della cetra e delle tibie fu sempre tenuta viva fra i Greci da diversità etnografiche, di origine, di forza espressiva e di ritmo, divergenze da Orazio [1] riassunte con sì eloquente sintesi nei suoi ben noti versi:

Sonante mixtum tibiis carmen lyra
Hac doricum, illis barbarum.

Un vero e duraturo antagonismo infatti fra un suono, e l'altro, ed il predominio di uno strumento musicale sull'altro non vi fu mai, mentre il divampare della loro opposizione in momentaneo disprezzo o simpatia, si deve a cause estranee alla musica medesima, agli avvenimenti politici ed alla moda. Come un secolo e più circa prima del nostro dipinto, l'opposizione musicale fra le tibie e la cetra, fomentata dal sentimento nazionale e dalla moda ebbe un'eco nella pittura vascolare [2], così ora l'eco medesima ripercuote la moda ed il gusto per quanto veniva dall'Oriente, che sì fortemente aveva pervasa la società ellenistica dopo le spedizioni di Alessandro soprattutto [3] e che nel dipinto di Ceglie si rispecchia nell'origine delle tibie, dell'oklasma [4] e nel vestimento della danzatrice.

Ma quale dissonanza fra questi due echi!

Mentre i ceramisti del V secolo manifestano il loro odio per l'auletica attraverso il mito, il pittore vascolare pugliese sa far emergere la sua simpatia per le tibie dalla scena di genere medesima, la quale, più intensa e veristica nell'espressione, si assottiglia anche nel significato.

M. JATTA.

[1] Orazio, *Epod.* 9, 5 e seg. Per la loro interpretazione cfr. Graf, op. cit., p. 79; F. J. Fétis, *Histoire générale de la Musique*, v. III, p. 328 e segg.

[2] È noto come nell'odio per le tibie in Atene, dopo le guerre persiane, si rispecchia l'odio contro i Beoti, di cui le tibie erano strumento nazionale, e che la guerra mossa all'auletica, trovò, auspice Alcibiade, seguaci nella gioventù elegante ateniese ed un'eco nel mito e nelle opere d'arte da esso ispirate. (Michaelis, *Marsia ed Apolline*, in *Annali dell'Inst.*, 1858, p. 305 e segg. Cfr. *Arch. Zeit.*, 1874, p. 12 e segg.).

[3] Helbig, *Untersuch.*, p. 171 e segg.

[4] Holwerda, op. cit., p. 28.

EIN PANNONISCHES KAESTCHEN AUS DEM NATIONALMUSEUM IN BUDAPEST.

(mit Taf. X)

Im März 1906 ist in Intercisa, Dunapentele, bei den unter der Leitung des Prof. Mahler vorgenommenen Ausgrabungen auf dem Berg Oereghegy, auf dem Felde des Daniel Rakićs der Rest eines Kästchens gefunden worden, das nach vielen Seiten hin Beachtung verdient. Es lag neben einem ausgeplünderten Sarg, dessen Deckel aufgebrochen war; daneben fanden sich 27 Münzen von Constantin u. a., einige Glasgefässe und eine T-Fibel. Wahrscheinlich waren diese als wertlose Teile des Sarginhalts weggeworfen worden. Im Sarg (32/1906 N° 3) waren die Gebeine eines M. Aurelius Silvanus [1] beigesetzt, dessen Heimat Hemesa war, und der die Charge eine *beneficiarius tribuni* bekleidet hatte. Das Kästchen selbst [2] war aus Holz gefertigt und auf der Aussenseite mit Bronzeplatten beschlagen; leider ist das Holz ganz vergangen, auch die Bronzeplatten sind nur teilweise erhalten und so stark oxydiert, dass sie nur mit Mühe und unter der grössten Sorgfalt gerettet werden konnten (Taf. X).

Es ist zunächst die Vorderseite des Kästchens erhalten, und zwar ein Streifen, der den überklappenden Teil des Deckels schmückt; dieser ist aus drei Stücken zusammengesetzt, einem Mittelstück und zwei Seitenstücken, von denen das rechte noch mit dem Mittelstück zusammenhängt. Das Mittelstück ist mit vier Kreisen verziert, deren Rand aus zusammengereihten Perlen besteht; innerhalb der zwei mittleren Kreise ist ein geflügeltes Gorgonenhaupt gebildet, dessen Haare sich zwischen den Flügeln zu

[1] *Arch. Ért.* XXVI, 1906, pp. 158-159.

[2] Es befindet sich im Budapester Nationalmuseum Nummer 32/1906 36.

einem steilen Toupet erheben und zu beiden Seiten längs des Gesichtes lang herabfallen; unterhalb des Kinnes scheinen zwei dünne Schlangen zusammengeknotet zu sein; neben diesen beiden Medusenköpfen ist links Bellerophon dargestellt, n. r. reitend, mit nachflatterndem Mantel (von der Beflügelung des Pegasus ist nichts zu sehen). Er ist im Begriff, mit der Lanze nach der unter dem Pferde n. r. laufenden Chimaera zu stossen, deren drei Köpfe ihm zugewandt sind; um ihren Biss zu vermeiden, hat Bellerophon das r. Bein in die Höhe gezogen (1); das Rund zur rechten Hand wird von einem Reiter eingenommen, der, in symmetrischer Haltung zu Bellerophon, n. l. sprengt; er hat am linken Arme einen kleinen ovalen Schild mit einem Umbo in der Mitte und hielt wohl einen kurzen Speer in der Rechten, wurfbereit, gegen einen Gegner, nach dem er den Kopf zurückwendet; unter seinem Pferde liegt ein nach links gefallener Gegner, der den Kopf nach dem Sieger emporzuwenden sucht (2). Zwischen je zwei Kreisen sind oben und unten je ein kleiner von kleineren Perlen eingefasster Kreis angebracht, der ursprünglich wohl als verzierter Nagelkopf, zur Befestigung der Platten auf der Unterlage, gedacht ist; sie schliessen entweder einen kleinen einfachen runden Buckel, oder eine kleine Büste eines Mannes, oder zwei einander zugewandte Idole ein (3). Unten wird der Mittelstreifen durch einen Fries abgeschlossen, der mit stilisirten nach links laufenden Tieren erfüllt ist; die äussere Begrenzung nach oben und unten wurde durch eine Reihe von grösseren Perlen oder Buckeln gebildet, die aber nur oben noch ganz erhalten sind. An den Mittelstreifen schliessen sich links und rechts die Seitenstreifen an, die einfach je eine Hälfte des Mittelstreifens wiederholen, d. h. man hatte links ein Medaillon der Gorgone und des Bellerophon, rechts das der Gorgone und des Reiters; da die Hälfte des Streifens aber für die Ausdehnung des Kästchens zu gross war, hat man links

(1) Auch auf der *Thensa Capitolina* ist in Medaillons Bellerophon dargestellt, wie er von dem (hier sicher geflügelten) Pegasos aus die Chimaera bekämpft, vgl. Röm. Mitt. 1906 T. XVIII, 2.

(2) Vgl. Mainzer Zeitschr. 1906 S. 33, Fig. 21. Grabmal eines röm. Reiters, das grosse Aehnlichkeit mit dem Medaillon hat.

(3) Solche mit Büsten ausgeschmückte Nagelköpfe erscheinen auch auf der *Thensa Capitolina*, vgl. Röm. Mitt. 1906 S. 372.

oder rechts ein Stück abgeschnitten, so dass beide Male nur der Kreis mit der Gorgone ganz, der andere nur teilweise erhalten ist; indem man an der Ecke noch ein über die Ecke übergreifendes Bronzeblech aufnagelte (nur die Nägel sind noch erhalten), sind zugleich von dem abgeschnittenen Kreis die erhabenen Reliefspuren durch die Hammerschläge wiederhineingetrieben, so dass man von Bellerophon nur noch die Beine des Pegasus, von dem Reiter rechts dagegen fast gar nichts sieht. Jedenfalls kann man hier gleich lernen, in welcher Weise die Kästchen gearbeitet wurden: der Arbeiter hatte eine Reihe von Bronzeblechstreifen mit getriebenen Figuren vor sich; von diesen nahm er, was ihm der Grösse und dem Ornament nach geeignet schien, schnitt es, ohne viel Rücksicht auf die Ornamente zu nehmen, mit der Scheere zu und befestigte es durch Nägel auf der Holzunterlage so, dass die Enden der einzelnen Streifen sich gegenseitig deckten (1).

Der untere Teil der Vorderseite ist durch fünf vertikale Streifen geschmückt, zwei schmale an den Seiten, dann folgen zwei breitere, und in der Mitte einer als Schlüsselblech, das aber nur die Hälfte der Höhe deckt. Die schmalen Seitenstreifen zeigen zunächst dieselbe Verzierung, wie im Deckelstreifen, links einen Kreis mit Bellerophon (n. r.) und darunter den mit der Gorgone, rechts den Kreis mit dem Reiter (n. l.) und darunter die Gorgone; hier sind also die Medaillons nicht neben, sondern unter einander angeordnet. Da die Höhe des Kästchens durch die beiden Medaillons nicht ausgefüllt wird, muss man wohl annehmen, dass sie sich noch einmal wiederholten, dass also nach unten noch einmal Bellerophon und die Gorgone links, der Reiter und die Gorgone rechts folgten.

Während dieser erste und fünfte Streifen durch die symmetrische Haltung des Bellerophon und des Reiters einen symmetrischen Eindruck machten, wiederholt der zweite und vierte Streifen einfach dieselben Figuren, offenbar weil dem Verfertiger des Kästchens keine symmetrischen Figuren für diese Streifen zu Gebote standen. Wir haben hier drei Medaillons von etwas grösserem Durchmesser; oben wieder Bellerophon, n. r., aber diesmal ohne

(1) Ueber die Technik, die bei dem Anbringen der Bronzeplatten auf der Holzunterlage angewandt wurde, handelt ausführlich Stählin in den Röm. Mitt. 1906 S. 357 (über die *Thensa Capitolina*).

nachfliegenden Mantel und auf dem geflügelten Pegasus sitzend; während auf dem kleineren Medaillon der Held sein Ziel mit den Augen sucht, blickt er hier gerade aus n. r., führt aber trotzdem einen Lanzenstoss nach unten gegen die nach rechts laufende Chimaera. Im Grunde links ist ein Baum angegeben. Das mittlere Medaillon zeigt Herakles im Kampfe mit dem Löwen. Der Held, nackt, seitlich n. r., mit vorgesetztem linken Bein, hat mit beiden Armen den Kopf des Löwen umschlungen und würgt ihn; eine gerade Linie gibt unten das Terrain an; in dem dadurch entstehenden Kreisabschnitt liegt die Keule des Helden; im Grunde ist links sein Bogen, rechts hinter dem Löwen ein Baum, dessen unterer Stamm zwischen den Hinterfüssen des Löwen erscheint. Das dritte, unterste Medaillon zeigt einen Krieger, n. r. anstürmend, mit kleinem rundem Schild, den er in der Mitte gefasst hat, Helm und Lanze; seine Brust ist, wie es scheint, mit einem enganliegenden Lederpanzer gedeckt; rechts und links im Grunde ist je eine kleinere Gestalt gebildet, die nicht deutlich ausgedrückt ist; man könnte in der rechten eine die Bewegungen des Kriegers nachäffende Gestalt zu sehen glauben; in dem durch die Terrainlinie gebildeten Kreisabschnitt ist auch ein nicht deutlicher Gegenstand zu sehen; man könnte, besonders nach dem links stehenden Bilde, am besten an einen Vogel denken, der sich auf den Boden neigt, um etwas aufzupicken. Der Zwischenraum zwischen den Kreisen ist durch herausgehämmerte Punkte ausgefüllt; die Ränder waren wieder durch die grösseren Perlen oder Buckel gebildet. Der dritte, mittlere Streifen bedeckt also das Schloss. Das Schlüsselloch ist von einem hoch herausgetriebenen breiten Kreis umgeben, alle vier Seiten sind mit der Buckelkante versehen, vermöge deren auch vier Dreiecke an den Ecken abgeschnitten sind, so dass um den mittleren Kreis ein Achteck entsteht. Von den Nägeln, mit denen die Mittelplatte befestigt war, sind die Spuren und Löcher noch erhalten. Der dazu gehörige an einem Ring befestigte Schlüssel scheint nach der Photographie mit einem Stück Gewebe eingehüllt zu sein. So sehr war man darauf bedacht gewesen, dem Toten die Weiterbenutzung des Kästchens zu sichern, dass man sogar für gute Erhaltung des Schlüssels Sorge trug. Von der Verzierung der unteren Hälfte des Mittelstreifens ist nichts erhalten.

Zu der Verzierung eines Kästchens gehört auch noch die unter Fig. 1 abgebildete Platte, von der ich leider nicht anzugeben vermag, an welcher Stelle sie ursprünglich angebracht war. Meine ursprüngliche Annahme, dass sie sich unter dem vorher beschriebenen Streifen als unterer Abschluss befand, scheint mir deshalb nicht annehmbar, weil damit das Kästchen eine ungewöhnliche Höhe, mit dem Deckel gegen 0,45 m., bekommen würde, eine Höhe, die offenbar bei den anderen Kästchen nicht vorhanden war und die auch für die Zwecke, denen die Kästchen dienten, nicht nötig scheint; die Platte könnte aber auch zum Schmuck des Deckels



Fig. 1. — Platte eines Kästchens aus Intercisa

gedient haben; ja, wenn man die Ornamente betrachtet, könnte man überhaupt auf den Gedanken kommen, dass die Platte zu einem ganz anderen Kästchen gehörte. Während nämlich als Umgrenzung bei den Platten der Taf. X immer Buckel- oder Perlenbänder erscheinen, ist hier als Umsäumung ein Band von Buckeln, von denen jeder in einen Kreis gelegt ist, genommen, so dass man zuerst glaubt, man habe einen Eierstab auszudrücken beabsichtigt. Auf der anderen Seite sind aber doch auch die Aehnlichkeiten so stark, dass man an der Zugehörigkeit unserer Platte zu dem Kästchen festhalten muss. Der Buckel innerhalb des Ringes findet sich auch auf dem oberen Streifen neben dem Gorgoneion, auch ist der Rand

oberhalb des Reliefs in derselben Weise durch Heraustreiben von Punkten verziert, wie die leeren Ecken auf dem zweiten und vierten Streifen der unteren Abteilung des Kästchens, kurz, man wird annehmen müssen, dass das Relief an dem Kästchen mit angebracht war. Dann würde es wohl dem Deckel zugehören. Ich denke, dass sich die Verwendung dieser Kästchen als Toilettenkästchen nachweisen lässt, dann würde sogar das Relief, das den Schönheitsstreit der drei Göttinnen darstellt, einen sehr schönen Sinn haben. Das Feld ist rechts durch einen runden Pfeiler, der offenbar unter dem Randbeschlag verborgen war, abgeschlossen; dann beginnt die Darstellung mit Paris, der zwischen zwei Bäumen auf einem Steinhaufen n. l. sitzt. Er ist mit dem Chiton und dem auf der rechten Schulter zusammengehaltenen Himation bekleidet, der Kopf ist zerstört, doch ist noch zu erkennen, dass er eine phrygische Mütze trug; den rechten Arm hat er n. l. ausgestreckt und die Hand zur Höhe des Gesichts erhoben, als ob er seiner Rede Nachdruck geben wollte; die linke im Schosse liegende Hand hält das Pedum. Links von ihm steht Hermes, n. l.; er hält in der herabhängenden L. das Kerykeion, in der rechten nach vorn gestreckten Hand bietet er der vor ihm stehenden Aphrodite den von Paris ihr zuerkannten Apfel dar. Zwischen seinen Füssen ist ein Baumstamm sichtbar, auch zwischen ihm und Venus steht ein Baum. Die Göttin der Schönheit steht e. f., Kopf nach rechts dem Hermes und Paris zugewandt, ganz nackt da, indem sie ein langes Gewand, dem durch Streifen und Buckel ein gewisser Schmuck verliehen ist, mit den ausgestreckten Händen so hält, dass es den Hintergrund für ihren Körper bildet. Links von ihr steht, durch einen Baum abgetrennt, Athena. Sie trägt einen Chiton, der unter der Brust gegürtet ist, und ein um den Unterleib geschlagenes Himation; sie legt die linke Hand an den auf der Erde stehenden Schild, der gleichfalls mit getriebenen Buckeln verziert ist, während sie mit der rechten Hand die hoch gefasste Lanze aufstemmt. Sie war nach links gewandt, nach Hera hin, deren Figur ganz verschwunden ist, nur der Rest eines Baums und der Hals des Pfaus, des Vogels der Hera, ist noch erhalten. Die Haltung der Venus, die sich durch das Gewand einen Hintergrund schafft, ist übrigens schon auf pompejanischen Wandgemälden üblich, vgl. N° 119691 des Inventars. Vgl. Graeven Antike Elfenbeinw. N° 32 (S. 53).

Es gibt eine ganze Reihe solcher Kästchen mit Bronzebeschlag aus Pannonien, die fast alle dem Nationalmuseum von Budapest angehören; da die meisten in den *Arch. Ért.* abgebildet sind, kann ich mich mit einer kurzen Angabe begnügen. Am längsten bekannt ist das Kästchen aus Pécs, das nach den Sitzungsber. d. Wiener Akad. 1858 Bd. 27 S. 57 schon vor 1839 ge-



Fig. 2. — Kästchen aus Pécs.

funden sein muss, da in der Zeitschr. f. Altertumswissensch. 1839 (N° 42) S. 336 der Fundbericht ohne Angabe einer Quelle mitgeteilt wird. Fig. 2. Es heisst dort, man habe an einer (unbezeichnet gelassenen) Stelle mehrere Steinsärge römischer Krieger entdeckt, und in einem derselben (in dem vielleicht, wie in Intercisa, Mann und Frau begraben waren), ein mit plastischen Darstellungen geziertes Kästchen aus Cedernholz gefunden, das nach den Darstellungen in den Jahren 330-358 entstanden sein müsse. Der überklappende Teil des Deckels ist mit zwei schmalen Streifen stilisirter Tiere, die beide ganz gleich sind, geschmückt; der untere Teil

zerfällt in zwei durch ein Kymation getrennte Streifen, von denen der obere in drei, der untere in fünf Felder zerlegt ist; von den oberen ist das rechte Feld ganz zerstört, auch das mittlere zum Teil, so dass man über die Darstellung zunächst unklar bleibt, in dem linken Feld sitzt eine Frau, um deren rechten Schenkel das Gewand geschlagen ist, während sie sonst ganz nackt ist, bequem n. l. hingelagert; ein Eros fliegt auf sie zu; von links kommt eine bis auf das bogenförmig sich über ihr blähende Gewand nackte Gestalt herbei, sorgsam ausschreitend, um von der ruhenden nicht bemerkt zu werden (unten liegt das Pedum); rechts unten in der Ecke liegt noch eine Gestalt, die wohl als Lokalgottheit aufzufassen ist. Da in dem teilweise zerstörten Mittelbild der Körper eines Vogels mit Schwanenhals zu erkennen ist, also der Gedanke an Leda erweckt wird, darf man wohl an das Mosaik in Palermo erinnern (Overbeck, *Das grosse Mosaik auf der Piazza della Vittoria in Palermo*, Leipzig 1875), wo in drei entsprechenden Feldern die drei Liebschaften des Zeus mit der Antiope, Danae und Leda dargestellt sind. Dieselben Liebschaften scheint der Künstler auch in unserem Relief gemeint zu haben, links Zeus, der als Satyr die Antiope beschleicht (der Satyr wird durch das Pedum bezeichnet), in der Mitte Leda, und in dem zerstörten rechten Felde Danae, den goldenen Regen empfangend. Wie sehr diese Darstellung zur Ausschmückung des Toilettenkästchens geeignet ist, bedarf keiner besonderen Hervorhebung. Der untere Streifen endlich enthält in der Mitte die auf einem Thron sitzende Gestalt der Roma (Roma), und rechts und links von ihr die symmetrisch geformten nur durch die Ueberschriften unterschiedenen Stadtgottheiten Carthago und Constantinopolis links, Nicomedia und Siscia rechts. Da Nicomedia durch ein Erdbeben im Jahre 358 zerstört wurde und Byzantion den Namen Constantinopolis im Jahre 330 erhielt, so wird durch die Zusammenstellung der fünf Städte die Anfertigung des Kästchens auf die Zeit zwischen 330 und 358 festgestellt. Dass, wie Desjardins (*Monuments épigraphiques du Musée National Hongrois*, Budapest 1873, pl. XIV) annahm, die Städte hier als Münzstädte angebracht seien, war eine Annahme, die nur durch die falsche Vergleichung mit den pompejanischen Arcae (*Rev. arch.* 1868, II, pl. XX) herbeigeführt ist, indem er annahm, dass das pannonische Kästchen zur Aufbewahrung der Kriegskasse

gedient habe, eine Annahme, die schon durch die grosse Zahl der vorhandenen Kästchen widerlegt wird (*Arch. Ért.* 1881, I, S. 127. 148).

Ein anderes Kästchen, das aus der gleichen Fabrik hervorgegangen zu sein scheint, ist das von Felcsuth, das am 23. Oktober 1881 von M. Weiss zusammen mit zwei Bronzemünzen aus der Zeit Valentinians I. gefunden wurde. Es ist die Vorderseite und ein Stück des Deckels, mit dem Griff, erhalten. Der Griff ist erst angebracht, nachdem das Holz mit den Bronzeplatten benagelt war, ohne Rücksicht auf die Figuren; man hat also dasselbe Verfahren eingeschlagen, wie es bei den sog. Praenestiner Cisten, bei denen der äussere Kettenschmuck ohne Rücksicht auf die Zeichnung der Cisten zugefügt ist, üblich war. Der aufgelegte Bronzeschmuck besteht aus rechteckigen Tafeln, die auf allen vier Seiten mit Eierstab umgrenzt sind; sie stellen einzelne Figuren dar, Thalia mit Maske, Melpomene und tanzende Männer und Frauen; die obere und untere Reihe ist durch einen Fries mit stilisierten Tieren geschieden (*Arch. Ért.* S. 143).

Ein Kästchen von Lovasbalaton, im Besitz des Bischofs Nicolaus Bezerédy, noch nicht veröffentlicht, soll mit dem von Felcsuth genau übereinstimmen.

Darauf folgen, der Zeit der Auffindung nach, die auf dem Fenéker Gräberfeld gefundenen Kästchen; der Kürze halber muss ich auf die genauen und sorgfältigen Ausführungen in den *Archeologiai Közlemények* 1886 S. 149 Taf. VII verweisen. Es sind auf dem Kästchen die vier Jahreszeiten dargestellt, der Frühling, jedenfalls mit Blumen [1] der Sommer mit der Sichel (nicht der

[1] In den *Arch. Közl.* S. 149 wird die Figur als Säemann erklärt, das geht aber nicht; in einem Korbe auf dem linken Arm den Samen zu tragen und mit der rechten Hand ihn auszustreuen ist, scheint mir, ganz unmöglich; auch zeigt die Stellung der Finger deutlich, dass der Mann zierlich eine Blume fasst. Auch ist das Säen nicht für den Frühling, sondern für den Oktober charakteristisch, vgl. Auson. eclog. 376: *Triticeo October fenore ditat agros,* und 377: *Et qui sementis per tempora, fenore laetus October, cupidi spem fovet agricolae.* Dass heute mancherlei Sommergetreide gebaut wird, das also erst im Frühjahr gesät zu werden braucht, ist eine durch Zuchtwahl ermöglichte Neuerung, durch die dem Grundsatze, dass das für die Landwirtschaft charakteristische Getreide im Oktober gesät wird, kein Abbruch

Sense) und einem Bündel der abgeschnittenen Aehren, der Herbst mit Weintrauben, der Winter durch die Jagdbeute bezeichnet. Diese Darstellungen sind auf zwei sich gegenseitig ergänzenden Platten angebracht; eine dritte stellt tanzende und musizierende Figuren zur Zeit der Weinlese dar. Nach der Annahme des Dr. Lipp sind durch die drei Platten die Vorder- und Rückseite und der Deckel des Kästchens gegeben; doch halte ich es für ausgeschlossen, dass Vorder- und Rückseite dieselbe Darstellung zeigten, und glaube deshalb lieber annehmen zu müssen, dass Reste von wenigstens zwei Kästchen vorliegen.

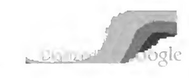
Darauf folgen die von Prof. Ed. Mahler 1901 am 18. Sept. in Császár (Comitat Komáron) gefundenen in den *Arch. Ért.* XXII, I, 1902 besprochenen und abgebildeten Reste. Trotzdem diese in der Technik und Anordnung ganz und gar mit den vorher genannten übereinstimmen (wir haben in den Bronzeplatten aus dem ersten Grabe, S. 39, sogar die Streifen mit senkrecht über einander geordneten Medaillons, wie in dem Kästchen aus Intercisa), zeigen sie teilweise christliche Motive, den guten Hirten, Daniel in der Löwengrube, Joseph mit seinen Brüdern, das Opfer Isaaks; ein anderer horizontaler Streifen führt uns die Götter der sieben Wochentage vor, jeden innerhalb zweier durch einen Bogen verbundener Säulen stehend (S. 42). Dieselbe Anordnung zeigen auch andre Fragmente aus dem ersten Grabe (S. 43), doch sind die Figuren zu wenig deutlich erhalten, als dass man mit Sicherheit über ihre Bestimmung urteilen könnte. Eine Platte aus dem zweiten Grabe (S. 42, Fig. 14) zeigt, jedesmal innerhalb zweier Säulen, Artemis, die n. l. eilt, während sie den Kopf n. r. wendet, in dem gewöhnlichen Typus, mit der r. Hand einen Pfeil aus dem Köcher ziehend und mit dem Bogen in der linken Hand. Das zweite Feld zeigt eine auf einem Thron mit mächtiger Rückenlehne sitzende Figur, die mit der Linken ein Szepter hoch aufstützt und auf der vorgestreckten rechten Hand eine Nike hält. Da der Oberkörper bekleidet ist, wird man wohl an Athena denken müssen; sonst liegt nach der Kopf- und der Haarbildung der

getan wird. Der Frühling wird regelmässig durch die Blumen bezeichnet, folglich ist auch hier der Korb, den er trägt, als mit Blumen gefüllt zu denken.

Gedanke an eine Nachbildung des olympischen Zeus sehr nahe, der ja nach Konstantinopel geführt sein soll. Die dritte Gestalt, gleichfalls sitzend, mit einem Füllhorn in der linken und einer Weintraube in der rechten Hand, soll wohl Abundantia sein. Alle drei Gestalten kehren genau in derselben Form auf der S. 45 abgebildeten Platte (Fig. 15) wieder, die gleichfalls aus dem zweiten Grabe stammt; auch eine nicht deutlich sichtbare Frau, die vielleicht mit Recht als Victoria bezeichnet wird, kehrt zweimal in Figur 15 wieder, unten links und oben rechts. Der untere Streifen, der vom oberen durch stilisierte Tiere getrennt ist, zeigt zur Abwechselung wieder einmal Kreise, die aber durch nachträglich aufgesetzte Säulen mit schrägen Kanelüren getrennt sind; in dem linken Medaillon ist Herakles mit der kerynitischen Hirschkuh dargestellt, darauf folgt, in einem Viereck, Pallas mit Schild und Speer, stehend, mit der Nike auf der Rechten. Der leichteren Darstellung wegen ist der an der Erde stehende Schild der Göttin hinter ihre Figur, d. h. auf die rechte Seite genommen. Rechts folgt darauf ein Medaillon mit Helios, der auf dem Viergespann steht, mit der Peitsche in der gehobenen Rechten, während die Linke die Sonnenkugel hält.

Auch im dritten Grabe ist nach S. 47 noch ein ähnliches Kästchen gefunden worden, doch sind von diesem nur kleine Stücke erhalten. Dagegen gehört, wenn es auch des Bronzeschmuckes entbehrt, ein in Intercisa gefundenes Kästchen mit in diese Reihe, an dessen Deckel inwendig ein Spiegel angebracht war. Die Spiegelplatte war mit dem Rande so an dem Deckel befestigt, dass man den Kasten nur zu öffnen brauchte, um sofort den Spiegel gebrauchsfertig vor sich zu haben, genau so wie noch heute die Toilettenkasten mancher Frauen ausgerüstet sind. Ich glaube, Spuren solcher Kasten bis nach Pompeji verfolgen zu können; wenigstens ist unter den Gegenständen, die in Bosco Reale bei der Vedova Zurlo ausgestellt sind, in der Villa des Numerius Popidius Priscus gefunden, auch ein viereckiger Spiegel zu erwähnen, der offenbar in den Deckel eines Kästchens so eingelassen war, dass er dem Beschauer eine runde Fläche entgegenkehrte; das liess sich aus dem an den Ecken mangelnden Glanze erkennen.

Ganz eng zusammen mit den pannonischen Kästchen stehen



die in Köln gefundenen, über die H. L. Urlichs in den Bonner Jahrbüchern 1894 Heft XCV S. 90 folgendermassen berichtet:

« Beim Ausschachten eines Fundaments in der Agrippastrasse in Köln wurden 1892 Bruchstücke römischer Bronzereliefs gefunden, die in den Besitz des Bonner Provinzialmuseums übergingen. Es sind Reste von 5 oblongen Blechen erhalten, die ursprünglich in Grösse, Form und Decoration einander vollständig glichen. Reste von Nägeln und Nagellöcher beweisen, dass die papierdünnen Bleche einst auf einer festeren Unterlage aufsassen, und es ist die natürlichste Annahme, dass es ein wenigstens fünfseitiges Kästchen war, das diese Zierbleche bekleideten. T. III gibt uns diese Bleche in natürlicher Grösse wieder, nicht wie sie erhalten sind, denn kein Exemplar ist vollständig, sondern wie alle einst waren. Mittels Stempel war jedes Blech in sechs oblonge Felder geteilt und jedes mit einer figürlichen Darstellung gefüllt. Diese sind auf den verschiedenen Exemplaren verschieden gut erhalten, und waren wohl von Anfang an bald flauer, bald schärfer ausgeprägt ». Die von Urlichs reconstruierte Zeichnung enthält, in drei Reihen, folgende Einzelbilder:

I. Links Mars, ruhig stehend, von Victoria gekrönt. Rechts Mercur, n. l., mit Beutel in der r. H. und dem Kerykeion in der l. H., neben ihm der Hahn und links oben die Strigilis.

II. Links Herakles, der die Hydra bei den Haaren ergriffen hat und mit der Keule auf sie losschlägt; links der Köcher und Pfeile. Die Hydra hat mit ihrem Schlangenschwanz das linke Bein des Helden umwickelt. Rechts steht Artemis, n. r., Kopf n. l. mit Hund und Hirschkuh; sie greift mit der rechten Hand nach einem Pfeil, während sie in der linken Hand den Bogen hält.

III. Links Eros mit einer Weintraube; und rechts Eros mit einem Becher.

Auch noch ein anderes Kästchenrelief wird in den Bonner Jahrbüchern XIII (1848) Taf. 5-6 S. 141 erwähnt und abgebildet, das sicher ebenso wie das vorhergehende in der Rheingegend gefunden ist. Man erkennt dieselben Bronzeplatten, die auf Holz aufgenagelt waren, wie bei den pannonischen Kästchen; wie die Platten von Császás, Com. Komaron, sind sie mit christlichen, teilweise sogar identischen Darstellungen versehen, da sieht man Christus und die Blutflüssige, Moses wie er das Wasser aus dem

Felsen hervorquellen lässt, das Opfer Isaaks, die Erweckung des Lazarus und die drei Männer im feurigen Ofen (dieses und das Opfer Isaaks ist zweimal genau wiederholt); ferner noch Daniel in der Löwengrube und den Mann am Teiche Bethesda; eine Darstellung ist wegen teilweiser Zerstörung nicht zu erkennen. Ausser diesen in Rechtecken untergebrachten Darstellungen finden sich auch wie in Intercisa Medaillons, ein Gorgoneion und Büsten, die nicht christlich sind. Als allgemeine Begrenzung ist ein Perlstab, aus kleineren und grösseren Perlen bestehend, verwendet, als Begrenzung der einzelnen Felder dienen an einander gereihte Punkte.

Für alle diese Kästchen ist die Zeit der Entstehung ziemlich genau bestimmt, sie stammen aus dem vierten Jahrhundert, einige mögen auch noch später sein, und zwar wird die Zeitgrenze sowohl für diejenigen, die Motive aus der antiken Mythologie wiederholen, wie für die, welche ihre Darstellungen der christlichen Religion entnehmen, nicht weit auseinander liegen. Dass einzelne am Rhein gefunden sind, zwingt nicht, an eine verschiedene Herkunft der Geräte zu denken; die rheinländischen stimmen so genau mit den pannonischen überein, dass man für beide dieselbe Herkunft voraussetzen darf; mit dem Wechsel der Legionen, bei denen auch die Frauen die Garnison vertauschten, ist das Vorkommen einzelner Kästchen auch an entlegenen Stellen leicht erklärt. Natürlich muss nach der Zahl der Funde Pannonien, nicht das Rheinland als urprünglicher Heimatsort der Kästchen gelten, ohne dass damit natürlich gesagt wird, dass sie dort auch angefertigt sind. Im Gegenteil, vieles, auch die abgebildeten Statuen, weisen darauf hin, dass diese Kästchen aus dem Orient, wahrscheinlich aus Byzanz kamen und von dort aus über die bewohnte Welt verbreitet wurden (1).

(1) Es muss hier auch noch auf ein im Museum von Kairo befindliches Kästchen hingewiesen werden, das in bezug auf den Typenvorrat sich von den pannonischen Kästchen unterscheidet, in der Form und Technik aber durchaus damit übereinstimmt, vgl. *Catalogue général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Cairo*, N. 7001-7394 et 8742-9200. Koptische Kunst von Jos. Strzygowski. Wien 1904 S. 253 ff. Die auf Holzunterlage aufgenagelten Bronzebleche lassen vier Ornamente erkennen: 1. Säule, 2. Weinranke, 3. Schotenband, 4. Flechtband, und zehn figürliche Stempel: I. Weibliche Büste mit Zackenkrone, II. weibliche Büste mit Halbmond, III. Gorgoneion

Ueber die Kästchen im allgemeinen sind neuerdings die Ausführungen von Watzinger (Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Grossen) von Wichtigkeit; er sagt S. 63: « Truhe und Sarg sind nur Vergrösserungen der Kästen, in denen die Asche des verbrannten Toten niedergelegt wird, und derer, die zur Aufnahme des Toilettegeräts und der Arbeitsgegenstände der Frau dienen ». Und S. 66: « Seit dem 5. Jahrhundert werden auf Vasenbildern, in Reliefs und in der grossen Kunst Kästen und Truhen, die aus Holz zu denken sind, mit Beinen und eingesetzten Füllungen immer häufiger dargestellt. Das Kästchen, dem Hegeso ihren Schmuck entnimmt, die Kleidertruhe, auf der die Frauen sitzen, die Lade, in die Danae eingeschlossen wird, alle werden in derselben Weise ausgestattet. Auch auf kleine Kasten aus Bronzeblech wird die Verzierung mit einer Füllung rein dekorativ übertragen. Die Deckel pflegen flach zu sein und laufen auf der Langseite in einem Scharnier. Wie dies Scharnier im einzelnen gebildet ist, kann aus den Abbildungen der Geräte nicht entnommen werden ». Dass frühzeitig Holzunterlagen mit Metallplatten überzogen wurden, lehrt ein

IV. Isis, V. Venus, VI. Grazien, VII. ruhig stehende Frau mit Hund, VIII. Serapis, Pallas und reitender Putto, IX. Tiere (Jagd), X. Kentaurenwagen. Sämtlich sind sie durch Treiben hergestellt. « Die Füllbleche wurden ohne besondere Rücksicht auf eine saubere Abgrenzung der Figurenfelder an ihren Ort gebracht, zuerst die lotrechten, später die wagrechten Streifen, endlich die Eckbänder beziehungsweise Säulen aufgelegt und das Ganze dann mit rundköpfigen Nägeln festgemacht. Der Handwerker kümmerte sich offenbar nicht viel um die Abrundung und den Zusammenhang der Darstellungen, er verwendet was ihm gerade in die Hand fällt ». Ein ähnlicher Kasten mit den gleichen Beschlägen befindet sich auch in der ägyptischen Abteilung der Königlichen Museen in Berlin unter N. 10530, ein dritter Kasten soll in das griech. röm. Museum in Alexandria gekommen sein. Unter N. 9038 werden dort (S. 255) noch eine Reihe von Bronzebeschlägen aufgeführt, die gleichfalls zu einem Kästchen gehört haben, z. T. mit denselben Stempeln, die bei N. 9037 angeführt sind; neu kommen hinzu an Ornamenten: 5. Perlstab, an Typen: XI. Nackte Gestalt, nach rechts hin mit gekreuzten Beinen daliegend; XII. geflügelter Knabe mit Traube und einem anderen Gegestand; XIII. nackte Frau in zwei Muschelbogen liegend, die von zwei Knaben gehalten werden, wohl eine Umwandlung der Venus in der Muschel; XIV. Leda den Schwan abwehrend. Dieser Typus erinnert an das Scrinium von Pécz, die anderen sind dagegen verschieden.

Fund aus Megiddo in Palästina, wo verkohlte Reste einer Truhe aus Holz zum Vorschein kamen, die einst mit Goldblech beschlaßen war, vgl. Arch. Anz. 1907 Sp. 291. Das wäre also ein direkter Vorläufer für unsere pannonischen Kästchen. (Ob die im Ptoion gefundenen Bronzebleche, *Bull. Corr. Hell.* XVI S. 347 zur Bekleidung von Holzkästchen dienten, ist nicht ausgemacht, und deshalb ist es wohl besser, sie hier zu übergehen). Sonst sind aber die Kästen wohl als aus Holz mit eingelegter Arbeit zu denken, vgl. die berühmte Kypsele aus Olympia, Paus. V 17, 5 [1]. Während hier der ganze Körper des Kastens mit den umlaufenden Figurenstreifen bedeckt ist, wird die Verzierung allmählich in der weiteren Entwickelung der Kunst dem architektonischen Bau des Kastens untergeordnet, und da sind es wohl meist verschiedenfarbige Hölzer oder Elfenbein, die zur Ausschmückung der Flächen benutzt werden. Davon weicht aber ein Rest ab, der in einem jüngeren Kuppelgrab zu Cumae gefunden ist (*Mon. ant. dei Lincei* XIII S. 218: *numerosi avanzi ornamentali di una pisside o scrigno che doveva essere guarnito da globetti emisferici in pasta vitrea, pietra dura ed altra materia, raccolti alla rinfusa. Uno dei due piedi di sostegno ha scolpita l'effigie di un telamone inginocchiato; l'altro è frammentato e disfatto)*, doch wohl nur in so weit, als hier ausser dem Schmuck aus Elfenbein oder Knochen auch farbiges Material, Steine und Glasflüsse, zur Verzierung mit verwandt sind. Doch so lange keine bestimmteren Nachrichten über diese Reste vorliegen, vor allem so lange keine Abbildungen davon vorhanden sind, wird man gut tun, diesen bis jetzt nicht genügend klaren Fall vorläufig bei Seite zu lassen: sonst sind aus Cumae noch zwei Kästen erhalten, bei denen Elfenbein als Dekoration verwendet ist. Der eine ist in der *Raccolta Cumana* des Neapler *Museo Nazionale* befindlich (Graeven Antike Schnitzereien Taf. 22-24. Text S. 35): er ist bei den Ausgrabungen des Jahres 1856, die der Conte di Siracusa unter Fiorellis Leitung in der Nekropole des alten Cumae hat veranstalten lassen, gefunden worden; nur die Bronze- und Knochenteile sind antik, die Holzwände sind von mo-

[1] Paus. V 17, 5: *λάρναξ δὲ κέδρου μὲν πεποίηται, ζῴδια δὲ ἐλέφαντος ἐπ' αὐτῆς, τὰ δὲ χρυσοῦ, τὰ δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς ἐστιν εἰργασμένα τῆς κέδρου.*

derner Hand ergänzt, aber wenigstens liessen sich aus den antiken Teilen die richtigen Masse erschliessen; l. 0,30, br. 0,235, h. 0,14, die Füsse mitgerechnet (das sei gleich nebenbei bemerkt, dass diese Kästchen ebenso wie die Sarkophage u. dergl. immer auf Füssen stehen). Aber wichtiger ist noch, dass uns der Inhalt des Kästchens genau bekannt ist. Nach dem Museumsinventar sind in dem Kästchen gefunden (die Gegenstände werden heute noch in dem hergestellten Kästchen aufbewahrt): 1. Ein Metallspiegel. 2. Der Deckel für diesen Spiegel, aus Holz gefertigt, mit Bronzegriff und einem Zierrat wohl aus Leder. 3. Ein Kamm aus Bein, ziemlich zerstört. 4. Ein hohler Ring. 5. Zwei silberne Fibeln mit Goldfiligran. 6. Ein Goldblättchen, das zu einer dieser Fibeln gehört. 7. Ein cylinderförmiges Gefäss aus Bein mit Deckel. 8. Eine Nadel mit grossem Oehr. 9. Eine Spindel aus Knochen. 10. Ein Ohrlöffel: 11. Eine Haarnadel, die in eine weibliche Figur ausgeht. 12. Ein Stilus aus Knochen. Auch ein zweiter Kasten, der sich im Besitz des avv. Osta in Neapel befindet (*Antichità greche e romane della Collezione dell'avv. Ernesto Osta*, Napoli) stammt aus Cumae; es heisst dort S. 5: *Arcula o cofanetto, forse di legno, con rivestimento di avorio, destinato a contenere gli oggetti preziosi di toeletta di una giovinetta. Ha forma di dado e misura m. 0,32 di altezza, 0,34 di larghezza, 0.35 di profondità.* Aber da auch hier der Holzkasten ganz ergänzt und die zum Zweck des Verkaufs der Altertümer hergestellte Abbildung unzuverlässig ist (sollte etwa der Kasten des avv. Osta mit dem vorhin erwähnten Kasten der Monumenti zusammenhängen?), lässt sich weder über die Form, noch über die Verzierungen Bestimmtes schliessen. Nach der Abbildung sind die vertieften eingelegten Felder mit einem Eierstabrand umgeben; innerhalb dieser stehen zwei ionische Säulen (der Verfasser schreibt *stile dorico*) und zwischen diesen eine Frau in langer Gewandung. Das Elfenbein war mit Gold gedeckt « *di cui si trovano tracce evidentissime non solo sulle figure femminili, ma altresì sulle colonne e sulla cornice* ». Wichtig ist, dass auch hier der Inhalt genau bekannt ist. *Entro alla cassetta*, heisst es, *all'atto del trovamento* (20 gennaio 1902, *Necropoli Cumana, Fondo Artiago*) *furono rinvenuti minuti oggetti di toeletta, cioè spilloni da testa (aghi crinali), pettini, correnti di*

collana ghiandiformi in avorio dorato, un fuso con rispettiva conocchia pure di avorio dorato con elegante lavoro d'intaglio, due aghi crinali esibenti in testa due erme probabilmente di Afrodite, dadi d'avorio perfettamente conservati, uno stile, una paletta e finalmente un oggetto a forma di candelabrò colla base sorretta da piedi discoidali con avanzi di doratura squisitamente lavorati al tornio.

Auch noch von einem dritten Kästchen, das sich in Karlsruhe befindet und das angeblich aus Capua stammt, ist der Inhalt bekannt. Bei Schumacher Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen (Karlsruhe, 1890, S. 212, N. 1126, Taf. XXVI) wird das Kästchen folgendermassen beschrieben: Es ist h. 0,19, mit Giebel, l. 0,313, br. 0,159. 1887 in Capua gefunden. Kassette in Form eines Tempels auf vier geschnitzten Füssen; letztere sind hohl, gehen in 4 Zehen aus, über ihnen eine Frauenbüste mit Kreuzband (Sphinx?) zwischen zwei Voluten, auf der Rückseite sind sie flach und haben eine Rinne mit Ausnahme eines, der hier ein kleines eingraviertes V hat. Der eine Fuss ist wohl neu. Die Wände sind ziemlich dünn und neuerdings auf Holz montiert. An den Ecken stehen langgestreckte etwas missratene Atlanten, von denen die beiden vorderen eine vasenförmige Verzierung über sich haben. Die beiden Längsseiten sind in gleicher Weise verziert u. s. w. Als Inhalt wird angegeben: 1. Eine runde ziemlich dünne silberplatterte Spiegelscheibe. 2. Ein Deckel einer runden Kapsel von Elfenbein mit erhöhtem Rande. 3. Bruchstück eines Elfenbeinlöffels. 4. Kleines Tongefäss. In Karlsruhe sind auch noch eine Reihe von Fragmenten, N. 1127-1130, die von solchen Kästchen herstammen, ohne dass wir dadurch neues lernen. Ein im British Museum befindliches Kästchen wird von Graeven S. 38 als moderner Pasticcio bezeichnet, dessen Teile ursprünglich nicht alle zusammengehört haben, und das man deshalb am besten hier überhaupt übergeht.

Dass auch die in Pannonien gefundenen Kästchen gleichem Zweck dienten, wie die in Cumae und Capua gefundenen, kann nach den darauf angebrachten Darstellungen, die meist die Wirkungen der weiblichen Schönheit betreffen, nicht fraglich scheinen. Wenn öfter von gleichzeitigen Münzfunden berichtet wird, so ist zunächst nicht gesagt, dass diese Münzen innerhalb der Kästchen

aufbewahrt waren, aber wenn das auch der Fall wäre, so würde damit gegen den Gebrauch der Kästchen als Toilettenkästchen nichts zu folgern sein. Wie oft wird auch heutzutage ein solches Kästchen von Frauen zur Aufbewahrung kleiner Geldsummen neben dem eigentlichen Inhalt verwendet!

Wie oben gesagt, sind die meisten der Kästen mit einem flachen Deckel versehen; mitunter tritt daneben auch die Tempelform auf, so dass der Deckel also die Form eines Giebeldreiecks hat; aber auch die Form einer abgestumpften Pyramide kommt frühzeitig vor: so ist unter den langobardischen Altertümern, die bei Castel Trosino in der Nähe von Ascoli Piceno gefunden und im Museo delle Terme in Rom ausgestellt sind (*Mon. ant. dei Lincei*, XII, S. 146) unter N. CXLVIII ein viereckiges Kästchen ausgestellt, dessen Deckel sich nach oben verjüngt, d. h. eben die Form einer abgestumpften Pyramide erhalten hat. Solche Kästchen aus Holz mit Einlagen aus Knochen oder Elfenbein, meist mit der eben geschilderten Form des Deckels, sind zahlreich aus dem Mittelalter auf uns gekommen; sie haben vielfach besonders zur Aufbewahrung von Reliquien gedient, ja werden noch heute vielfach zu diesem Zweck benutzt. Ein Verzeichnis der erhaltenen ist von R. v. Schneider in den *Serta Harteliana* S. 283 gegeben und dann von Graeven, Ein Reliquienkästchen aus Pirano, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses Bd. XX Wien 1899 vervollständigt worden. Ueber die Zeit, der diese Kästchen angehören (sie haben vielfach Darstellungen, die der antiken Mythologie entnommen sind; es fehlen aber auch nicht Darstellungen, die sich an das alte oder neue Testament anlehnen), hat sich ein Streit entsponnen, der augenblicklich entschieden scheint: während nämlich A. Venturi in *L'Arte* 1898, I, S. 212 und in *Le Gallerie nazionali*, III, Roma, 1897, S. 261 einen direkten Zusammenhang mit dem Altertum behauptet, sie in den Ausgang des IV. und den Anfang des V. Jahrhunderts n. Chr. setzt, wollen Graeven und v. Schneider sie durchaus als Werke des Mittelalters aufgefasst wissen, d. h. sie in das VIII. bis XII. Jahrhundert setzen. Es ist nicht meine Absicht, und ich habe nicht die Möglichkeit dazu, hier die ganze Streitfrage wieder aufzurollen, das wird hoffentlich von einer anderen Seite aus besorgt werden, aber andeuten möchte ich hier doch, dass mir durch

die pannonischen Kästchen die Frage mehr im Sinne von Venturi entschieden zu werden scheint. Diese Kästchen mit ihrer Bronzebekleidung, deren Darstellungen sich in vielen Punkten mit denen der Elfenbeinreliefs geradezu decken, die auch in der Herrichtung mit jenen genau übereinstimmen (bei beiden Arten hatte der Fabrikant fertige Streifen vor sich, die er, ohne grosse Rücksicht auf die Ornamentik zu nehmen, mit der Scheere oder Feile für den auszuschmückenden Kasten zuschnitt und dann annagelte) zwingen fast zu der Annahme, dass beide Arten in gleicher Zeit entstanden sind. Da nun für die pannonischen Kästchen das 4. und 5. Jahrhundert feststeht, würde damit auch für die Elfenbeinreliefs dieselbe Entstehungszeit anzunehmen sein. Dass in dieser Zeit so manche Abweichungen von der klassischen Darstellungsweise vorkommen, lässt sich leicht erklären. Sind doch selbst schon für die Kunst des sechsten und fünften vorchristlichen Jahrhunderts eine Reihe von Fällen nachzuweisen, wo Handwerker oder Künstler durch Missverständnis ihrer Vorlage etwas Neues, Falsches in ihre Darstellung hineingebracht haben, so, um es nur durch ein Beispiel zu erläutern, wenn ein Vasenmaler aus der Io-Kuh durch die Schwertscheide des hinter der Kuh stehenden Hermes bewogen einen Stier macht. Es darf also auch nicht, wenn Deidamia dem Achilleus ein Kind entgegenhält und ihn dadurch zu rühren sucht (1), daraus geschlossen werden, dass das ein im auslaufenden Altertum nicht mögliches Missverständnis ist, dass also die Platte notwendig in das Mittelalter hineinzusetzen ist. Es scheint mir, dass auch die materielle Frage, ob nach dem Aufkommen des Islam der Bezug von Elfenbein noch in alter Weise erfolgen konnte, oder ob nicht der Mangel an Rohmaterial gerade für die Jahrhunderte, in welche v. Schneider und Graeven ein kräftiges Aufblühen der Elfenbeintechnik ansetzen wollten, diese Möglichkeit gänzlich ausschliesst, eine eingehende Prüfung verdient.

R. Engelmann.

(1) Vgl. Röm. Mitt. 1906 S. 346 Anm.

FRESH LIGHT ON THE TEMPLE OF THE MAGNA MATER
(with plate XI).

In the *Numismatic Chronicle* for 1908 (p. 56 f.) I drew attention to a coin of the elder Faustina with the inscription MATRI DEVM SALVTARI in connection with a late Renaissance medallion in my possession bearing a reverse copied from it, and shewed that the only other example of this inscription, and almost the only type of Cybele exactly like it, are found on a contorniate representing a figure of Cybele seated at the entrance of a temple approached by a long flight of steps. The contorniate and coin are here reproduced (pl. XI) from specimens in the British Museum.

Fig. 1. *Obv.* Bust of the elder Faustina to l. DIVA AVGVSTA FAVSTINA (1).

℞. Temple of the Corinthian order, with curved and apparently crocketed roofs, approached by a flight of steps, at the head of wich is a statue of Cybele, wearing a turreted crown and holding a tympanum, enthroned between two lions. Outside the temple a diminutive figure of Attis beside a pine tree, MATRI DEVM SALVTARI (2).

Fig. 2. *Obv.* Bust of the elder Faustina to r., DIVA AVGVSTA FAVSTINA.

℞. Cybele holding a tympanum to r. between two lions. MATRI DEVM SALVTARI, in exergue S. C.

Before discussing the problem of the type, it may be well to state what is known of the representation of buildings on contor-

(1) The contorniate is also found with obv. head of Agrippina.

(2) Representations of Cybele are common on contorniates (Robert, *Mythe de Cybèle et d'Atys*) but elsewhere are purely mythological in character.

niates. They fall into two classes, *a*) the direct presentation of contemporary buildings — the Circus, the Colosseum and the temple of Roma; *b*) copies of coin types, e. g. temple of Janus closed, the port of Ostia, and several triumphal arches. The only building which cannot be at once assigned to one or other of these classes — those in mythological or pseudo-historical scenes such as the Rape of the Sabines of course excepted — is this temple of Cybele. There is therefore strong evidence for believing that it also is an actual Roman building, and, as it is not a copy of a coin type, a building contemporary with the contorniate. If so, that building must be the one recorded temple, that of the Magna Mater Idea, on the north-western spur of the Palatine. Other shrines existed in Rome — one indeed, a small *tholus*, is figured on the Monument of the Haterii (*M. dell'I.* V, pl. VII) — but there could be no second temple, since the worship of the goddess centred round the sacred object in the *cella* of the original temple, the *acus Matris Deum* as Servius (*ad Aen.* VII, 188) calls it, that *lapis quidam non magnus ferri hominis manu sine ulla impressione qui possit, coloris fulvi atque atri, angellis prominentibus inaequalis, et quem omnes hodie ipso illo videmus in signo oris loco positum, indolatum et asprum et simulacro faciem minus expressum simulatione praebentem.* (*Arnob.* VII, 108).

When this sacred stone was brought to Rome in 204, it was placed in the temple of Victory on the Palatine until that being prepared for it should be ready. It was not until 191 that the consecration of the latter took place. About the same time were instituted the *Megalensia*, a six days' festival in honour of the goddess, interesting from Lucretius' account of the processions (II, 618 sqq.) and as the scene of the original performance of four of the extant plays of Terence, the steps of the temple as Dr. Huelsen has suggested (*Röm. Mitth.* 1895, p. 28) being used as seats for the spectators. The cult of Cybele was in its earlier stages among the most venerable of Roman worships, but its degeneration was rapid, and before the middle of the first century B. C., Cicero (*de harusp.* 12, 24) could speak of the *ludi Megalenses* as *more institutoque maxime casti solemnes religiosi*, but now — thanks of course to Clodius and his friends — *paene ad caedem et ad funus civitatis conversi*. Yet if the character of her worship

had degenerated, the honour paid to Cybele had not. She is represented on no less than ten *denarii* struck between 89 and 44, at a time, that is, when the one imperishable and damning monument of her cult, the *Attis* of Catullus, must have been in the hands of all cultivated men. Later still, Livia could be represented with the attributes of Cybele (Bernoulli, *Röm. Ikon.* II, 1 pl. XXVIII, 2), and it is clear that the worst side of the worship did not come into prominence until the Attis celebrations added in the days of Claudius, and the still later developments of the *taurobolium* and the mystical new birth.

The outburst of Cybele worship under the Antonines has received much less notice, as the direct evidence for it is numismatic. The pressure of the Marcomannic war gave rise to a series of 'revivals', and Oriental rites of the wildest character were performed by the Emperor Marcus Aurelius himself (Jul. Capitol. *Vita*, 13) who even postponed his going to the front for the purpose. It is obvious that the worship of Cybele would come into prominence at such a time, and we find in fact that both the Faustinas issued an unparalleled variety of Cybele types (of which fig. 2 is an instance), although the goddess had (with the single exception of a scarce denarius of Sabina) disappeared from the coinage since 44 B. C. Medallions are also numerous, and of the four specimens of the contorniate (fig. 1) I have been able to trace two bear the head of the elder Faustina as an obverse type. Everything therefore points to the conclusion that the goddess was the object of special devotion on the part of the Faustinas.

Starting then with the assumption that the temple represented in fig. 1 is that of the *Magna Mater* on the Palatine, it remains to compare its details with what is now, thanks to Dr. Huelsen, known of the actual temple from recent excavations, especially as regards a statue of the goddess placed in a prominent position outside a temple built for the reception of the sacred stone.

The temple in fig. 1 is of the Corinthian order, and its one-sided appearance is due to an obvious attempt on the part of the artist to represent both front and side [1]. The front is represented by two columns supporting an arch; the side consists of

[1] The proof is that on other coins and medallions the steps extend



three columns besides that belonging to the front, joined by a frieze and supporting a plain entablature. At the head of a flight of steps of unusual depth is the figure of Cybele (1). The form of the roof is reserved for discussion in a separate section, so as not to break the continuity of the argument.

The original temple was burned down in A. D. 3 (Dio. Cass. LV) and replaced by Augustus — *aedem Matris Magnae in Palatio feci* says the Ancyra monument — with another of which it might be safely said even without monumental evidence that it was of the Corinthian order, which « everywhere associates itself with the sumptuous conceptions of imperial architecture » (Choisy, *Histoire de l'Architecture*, I, p. 544). With the increased importance of her worship came a great increase in the importance of her temple, as the number of late inscriptions found in its precincts testify, but of its subsequent history nothing is known save that Claudius Gothicus was proclaimed emperor *ipso in sacrario Matris* (Treb. Pollio, *Claudius*, IV), nor is there any mention of the stone, save that it had been set into a silver figure of the goddess (cf. Arnob. *l. c.*) after the reign of Theodosius.

Of the remains of the temple on the Palatine it is superfluous to speak after the exhaustive treatment of the subject by Dr. Huelsen in the *Mittheilungen*, vol. X. He proves that the temple was hexastyle and of the Corinthian order, and was approached by a remarkable flight of steps extending beyond the front of the temple on either side which probably furnished seats for the spectators at the *ludi scenici*.

The statue of the goddess on the contorniate represents her seated on a high-backed throne, wearing a turreted crown, chiton and overdress, which last lies in a fold on her lap. Locks of hair fall on her shoulders, with her left hand she holds the tympanum, her right lies idle in her lap, her foot rests upon the *suppedaneum*. The existence of a sculptural type for the Cybele on the Palatine

---

along the whole front of the temple, so that, had the columns to the left belonged to the front, the steps would have been carried the whole length of the design.

(1) The figure of Attis is a mere mythological addition, as its position *outside* the temple shows.

has been for some time recognized in the figure on the Sorrentine Basis seated among the highest gods of Rome (*Röm. Mitth.* 1889, pl. X). The type is identical with that on the contorniate, save that in the latter the goddess wears a veil, a detail too small to be clearly represented.

In 1872, during the excavations on the Palatine, there was found among the debris of the temple steps — *quasi sul ciglio dei suddetti gradini* (¹) — a statue of Cybele, headless indeed, but distinguished by her footstool, and identical as far as she goes with the figure on the Sorrentine Basis and figs. 1 and 2. The remains of two lions were also found, and the presence of a *puntello* on one of them proves that it was attached to the right side of some object, probably the throne of this or a similar statue of the goddess.

Comment is needless. On the one hand we have the evidence of the contorniate that the temple of the *Magna Mater* was a Corinthian building approached by a peculiar flight of steps at the head of which was a seated figure of Cybele; on the other, recent excavations have brought to light a Corinthian hexastyle temple with a unique arrangement of steps leading up to it, among which were found the remains of colossal a statue of Cybele — a point that is particularly important, as it is in this very matter that the evidence of the contorniate might appear suspicious, a mere detail added to identify the temple. The emphasis laid on the steps is thoroughly in keeping with the artistic principles governing the designs on contorniates if we accept Dr. Huelsen's brilliant conjecture as to their use at the *megalensia*, as makers of contorniates go in for picturesque detail whenever possible, and have a special predilection for the stage and amphitheatre.

Two questions still remain, the form of the temple roof in fig. 1, and the epithet *salutaris*.

a) At first sight the temple appears wholly unclassical in form, owing to the peculiarity of the crocketed roof. Up to the architrave it is an ordinary building of the Corinthian order with columns united by a (sculptured?) frieze apprcached by an unusually deep flight of steps.

(¹) Rosa, *Relazione sulle scoperte archeologiche di Roma*, 1873, p. 8.

Donaldson, the only author to discuss the contorniate from an architectural standpoint (*Architectura Numismatica*, p. 83) suggests that the figure is seated under a crocketed canopy, in ignorance of the fact that the crockets represent the ends of the roof tiles, and that the roof is therefore external. Modern numismatists will recognise that the entrance arch under (or rather in front of) which is the statue of the goddess is formed by the raising of the lines of the pediment to admit of the figure being represented at full length. The imperial coinages of Asia Minor offer many examples of similar devices, — indeed, the strongly pictorial character of many of these bronze issues, their *horror vacui* and desire to represent as much as possible at any cost, are closely analogous to the artistic methods in use on contorniates. Figs. 4 and 5 are two of the more striking parallels (B. M. Cat. Pontus, pl. VII, figs. 9 and 10). In fig. 4 the line of the front pediment is broken so that the farther pediment shows through the gap; in fig. 5 the pediment is curved and broken above the flaming altar, a second curve is put in, perhaps to indicate that the roof followed of the pediment, and finally, two large dotted lines of the true pedimental shape show what the lines of the roof really were. With such analogies to go upon, there can be little doubt that, as the largest arch in fig. 1 represents the front pediment, so the corresponding arch represents that at the further end, while the small central arch indicates that the line of the roof followed that of the pediments, though put in on a small scale for lack of space.

b) The epithet *salutaris* (= health or safety bringing [1]) is nowhere else, whether in literature or epigraphy, applied to Cybele, neither is she called *Σώτειρα* in Greek-speaking lands. Since the plague was sharing the work of devastation with Hannibal at the time of the reception of the goddess into Rome, either translation would be appropriate, but the latter is the more probable, as the advent of Cybele is nowhere expressly connected with the plague. Moreover, the ship which carried the sacred

[1] These are admirably illustrated in the inscriptions to Aesculapius and Hygieia on the one hand, and to Castor and Pollux on the other. (Forcellini, s. v. *Salutaris*).

stone of the *Magna Mater*, and thus took its part in bringing *salus* to Rome, was worshipped under the name of *Navis Salvia* (*C. I. L.* VI, 492), a parallel title, it would seem, to *salutaris*. Be this as it may, the fact that the word *salutaris* is applied to her only on the coin and contorniate whose connection with the goddess of the Palatine has already been proved suggests that it was a special cult-epithet of this type of Cybele, the giver of harvest store (Plin., *N. H.* XVIII, 16) and the bringer of *Salus* to Rome.

To sum up, we have on the coin (fig. 2) a larger version of the goddess represented on the contorniate as seated without her temple, one of her titles, otherwise unknown, being inscribed round each design.

The temple has been shown to be that on the Palatine as rebuilt by Augustus, and the existing fragments, and the restoration based upon them, have been shown to conform to the numismatic evidence here for the first time brought forward. The unusual representation of the steps to the temple corresponds with recent discoveries, and confirms the suggestion as to their original use. A mutilated statue of the goddess of similar type has been found *in situ*, and can be restored by the help of figs. 1 and 2. Finally, the title *salutaris* has been explained as a cult epithet of the Cybele of the Palatine, the foreign saviour of the Roman state.

KATHARINE ESDAILE.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN.

22. Januar 1909: F. Studniczka, eine Marmorgruppe aus den Gärten des Sallust; dazu E. Loewy.

5. Februar: F. I. Doelger, christliche Baptisterien und antike Bäder; dazu N. Müller.

10. Februar: H. Stuart Jones, die Datierung der Rothschildschen Silberbecher aus Boscoreale. Der Künstler der Vatikanischen Musengruppe. Dazu Loewy. — Fr. Toebelmann, der Bogen von Malborghetto bei Saxa Rubra. — Ashby, kurze Bemerkungen über Strassen in der Nähe.

5. März: F. Wege, ein Heiligtum der Artemis Limnatis. — R. Delbrueck, Saitische Gewölbe.

19. März: vor Tagesordnung Pigorini, zum Gedächtnis an Mau. — Paribeni, *Sepolcreto arcaico di Genova.*

2. April: Bartoli, *Per la storia dei monumenti del Palatino*: 1. *Il tempio di Apollo, trasformato in chiesa di s. Cesario,* 2. *Il Settizonio nei disegni inediti di M. van Heemskerck.* (v. Bollettino d'Arte 1909, 253 ff.) — Haseloff, Porträt einer Fürstin justinianischer Zeit.

16. April (Paliliensitzung): C. Ricci, *Delle ultime scoperte archeologiche fatte a Ravenna.* — B. Nogara, *Due statuette di piombo trovate recentemente a Sovana.* — F. Studniczka, Zur Ara Pacis Augustae (erscheint in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften).

Zum Palilienfest wurden zu ordentlichen Mitgliedern ernannt die Herren:

B. Nogara	in	Rom
R. Paribeni	»	Rom
N. Persichetti	»	Aquila
L. Pollak	»	Rom

zu correspondierenden Mitglieden die Herren:

Cimorelli	in	Venafro
C. Giovannoni	»	Rom.

AGGIUNTA
ALL'ITINERARIO DELL'HOLSTENIO SULLA SALARIA
(Pag. 295 sg.).

I tre codicetti dell'Holstenio furono mandati, per gentile concessione della Biblioteca Reale di Dresda, a Roma, ove l'autore li potette esaminare nella Biblioteca dell'Istituto Archeologico. Mentre gli è grato dovere di esprimere la sua riconoscenza per tale liberalità alla Direzione della R. Biblioteca di Dresda, nel medesimo tempo gli rincresce che la sua copia destinata per la stampa, e riveduta sui manoscritti originali dal prof. Huelsen, durante l'assenza di quest'ultimo fu smarrita per qualche tempo, di modo che fu d'uopo di stampare il testo da una copia meno perfetta; non sarà inutile perciò di correggere alcuni errori che rendono difficile l'intelligenza del testo:

p. 295 v. 5 *l.* all'hosteria di Palumbara detta la fiora 2 m.
" v. 8 *l.* 3 m(iglia) p(iccole) *invece di* più.
" v. 40-41. *l.* un pezzo de fabrica anticha con un altro lapis miliarius (la colonnetta dell'Ornaro volgarmente detta).
p. 297 v. 6. 7. *Si legga*: Questa opinione è falsa; la strada antica andava abbasso per mano dritta per la valle dove si vede. *Queste parole sono aggiunte più tardi.*
" v. 10 *leggi*: Valle de Caneio. *L'iscrizione alla quale allude l'Holstenio è CIL.* IX 4754: *C. Ann(a)eo C. f. Qui. Pudenti cet. conosciuta soltanto dagli apografi del Jacoboni e del Vittorio.*
p. 297 v. 28. *Le parole* è verissimo *sono aggiunte dopo.*
p. 298 v. 8 e 21. *l.* m(iglia) picc(ole) *invece di* più.
" v. 14. *il nome* Foroecri *appartiene al nome moderno seguente* di S. Croce.
" v. 17. *l.* un miglio *invece di* un po.
p. 299 v. 12. *l.* Ager ad Tiberim usque pertinebat.
" v. 21. *l.* altum *invece di* alterum.
" v. 37. *l.* per agrum Castellacciae.
" v. 40. *l.* a laeva Cantalupi.
" v. 42. *l.* Parente subiectae.
" v. 45. *l.* montem Muscae in Canerae vallem
p. 300 v. 1. *l.* per haec loca.
" v. 2. *l.* Muranum.
" v. 6. *l.* visitur.
" v. 18. *l.* Cana.

REGISTER



TAFELN

Abgeschlossen am 18. August 1909.



Fot. Danesi - Roma

KAESTCHEN AUS INTERCISA



Rom, 1908, XXIII, 4. Fasc. 4.

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXIII.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XXIII.



ROM
LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
1908

	LIRE C.
Delbrück R. Die drei Tempel am Forum holitorium in Rom (*herausgegeben vom K. D. Archaeolog. Institut, Röm. Abtlg.*). Rom 1903, in 4, pag. 80, mit 6 Taf. u. einer Abbildung	10 —
— — Gebunden in Halb-Pergament	13 50
— Das Capitolium von Signia. — Der Apollotempel auf dem Marsfelde in Rom (*herausgegeben vom K. D. Archaeolog. Institut, Röm. Abtlg.*). Rom 1903, in 4, pag. X-56 mit 2 Plänen und 9 Doppel-Tafeln	10 —
— — Gebunden in Halb-Pergament	13 50
Haugwitz E. Der Palatin, seine Geschichte und seine Ruinen. Mit Vorwort von **Chr. Hülsen.** 1901, in 8, pag. XIV-182, mit 6 Taf. Rekonstruktionen, 4 Plänen und 7 Illustrationen	7 50
Huelsen Chr. Bilder aus der Geschichte des Kapitols. 1899, in 4, pag. 31, mit 7 Abbildungen	1 50
— Das Forum Romanum, seine Geschichte und seine Denkmäler. 2. vermehrte Auflage. 1905, in kl. 8, pag. XII-244, mit 4 Plänen und 131 Textabbildungen	5 —
— — Elegant gebunden	6 25
— Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum 1898-1902. 1903, in gr. 8, pag. 100, mit 4 Plänen u. 24 Abbild.	5 —
— Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum 1902-1904. 1905, in gr. 8, pag. 119, mit 4 Plänen u. 52 Abbild.	5 —
— und **P. Lindner.** Die Alliaschlacht. Eine topographische Studie. 1890, in gr. 8, pag. 33, mit Karte	3 —
Katalog der Bibliothek des Kais. Deutschen Archaeologischen Instituts in Rom, bearbeitet von **A. Mau.** 3 vol. in gr. 8.	
Vol. I. 1900, pag. X-431	5 —
Allgemeines und Vermischtes. Die Altertümer nach ihrem Ort.	
Vol. II. 1902, pag. XV-616	5 —
Die Altertümer nach Klassen und nach ihrem Inhalt. Epigraphik. Numismatik. Antiquitäten. Christliche Altertümer. Register zu Band I und II.	
Vol. III. (Einzelaufsätze aus Zeit- und Sammelschriften) befindet sich in Vorbereitung.	
Löwy E. Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. 1900, in gr. 8, pag. 60, mit 30 Abbild	4 50
Petersen E. Comitium. Rostra. Grab des Romulus. 1904, in gr. 8, pag. 42, mit einer Planskizze	2 —
Thesaurus linguae latinae epigraphicae. A dictionary of the latin inscriptions by **G. N. Olcott.** Vol I, fasc. 1-15. 1904-1909, in 4, Jedes fasc	2 50

INHALT

Von den Mitteilungen erscheint jährlich ein Band von 4 Heften, jedes enthält ungefähr 5 Bogen Text und 3 Tafeln. — Preis eines jeden Bandes 12 Mark. Einzelne Hefte 4 Mark.

Il Bullettino si pubblica in fascicoli trimestrali di circa 80 pagine e di 3 tavole ognuno. — 4 fascicoli formano un volume.
Il prezzo annuale è di 15 lire. Fascicoli separati 5 Lire.
Le associazioni si ricevono dagli editori Loescher & C.° in Roma e da tutti i principali librai d' Italia e dell' estero.

Ermanno Loescher & C.° Librai di S. M. la Regina — Roma.
(W. Regenberg)

Roma — Tip. della r. Accad. dei Lincei — 1909



